JORGE MANRIQUE

POESÍA

Edición,
introducción y notas
de
MARÍA MORRÁS



Madrid

Zurbano, 39 - 28010- Madrid
Tel. 91 3195857 - Fax- 91 3102442
Página web: http://www.castalia.es

Impreso en España - Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-9740-029-1 (Edición en rústica)
I.S.B.N.: 84-9740-050-X (Edición en tapa dura)
Depósito Legal: M. 1.787-2003

SUMARIO

A Vicente Beltrán,
sine qua non

INTRODUCCIÓN

1. SEMBLANZA DE JORGE MANRIQUE

Las crónicas y fuentes historiográficas de la época son parcas en noticias sobre Jorge Manrique.[1] Tercer o cuarto hijo de Rodrigo Manrique, de la ilustre casa de Lara, y de su primera mujer, los textos sólo lo mencionan esporádicamente, casi siempre en su calidad de "fijo del conde de Paredes" o "fijo del maestre don Rodrigo". Nació hacia 1440 en alguna de las localidades que por aquellos años eran residencia habitual de la familia: Paredes de Nava (Palencia), feudo del padre, o Segura de la Sierra, desde donde éste gobernaba las tierras encomendadas por la orden de Santiago.[2] Allí, entre Ciudad Real y

[1] Entre ellas hay que mencionar a Alonso de Palencia, *Crónica de Enrique IV*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, 1973 (BAE, CCLVII) y *Cuarta década*, ed. J. López del Toro, Madrid, Real Academia de la Historia, 1970; Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, 1878 (BAE, LXX) y F. Rades de Andrada, *Crónica de las tres órdenes y caballería*, Toledo, 1572 (ed. facsimilar con pról. de D. Lomax, Barceona, El Albir, 1980). La fuente más extensa y principal base para los estudios biográficos modernos es Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1696-1697. El estudio más completo es el de A. Serrano de Haro (1975), aunque hace una lectura en exceso biográfica de la poesía de Manrique, cuya figura y la de su padre tiende a idealizar; en el extremo opuesto se sitúan R. Sánchez Ferlosio (1974) y J.L. Rodríguez-Puértolas (1997, pp. 11-16). Para el papel de la familia, véase Montero Tejada (1996).

[2] Aporta argumentos en favor de Segura de la Sierra, aunque no documentos concluyentes, G. Navarro (1965).

Jaén, en la frontera con el reino de Granada, transcurrió una gran parte de su vida. Muy pronto fue nombrado trece de la orden de Santiago, esto es, caballero y miembro de su capítulo general, y gracias al apoyo del infante don Alfonso obtenía don Rodrigo para él la encomienda colindante de Montizón y para Pedro, el mayor, la de Siles.

A partir de 1465 aparece en las crónicas en relación con varios hechos de armas. Para entonces Jorge Manrique estaría avezado en el arte de la guerra, pues la vida en la frontera y las costumbres de la época exigían que los varones se integraran desde muy jóvenes en las huestes del padre o del hermano mayor. Lo agitado de la política castellana y el protagonismo de don Rodrigo en las revueltas nobiliarias y las algaradas fronterizas marcarían una carrera militar jalonada por la participación en diferentes episodios bélicos.

Tras la muerte de Enrique IV, ocurrida en 1474, los Manrique lucharon en las filas de los Reyes Católicos, cuya causa apoyaban desde hacía ya casi una década. Jorge aparece en varias escaramuzas, unas de cariz partidista, en defensa de los intereses particulares del clan, y otras consecuencia de la guerra civil, como cuando se enfrenta a las tropas de Alfonso V de Portugal, prometido de doña Juana. Al año siguiente participa a las órdenes de su padre en el asedio del castillo de Uclés, que con Ocaña había seguido el partido de *la Beltraneja*; ambos lugares fueron conquistados. En esta última villa, no mucho después, el 11 de noviembre de 1476, moría a la edad de setenta años, de un cáncer en el rostro, el maestre don Rodrigo.

Contra lo que cabría esperar, llegaron después tiempos difíciles. El 28 de abril de 1477, Jorge acudió a Baeza en apoyo de Juan de Benavides, familia ligada a los Manrique desde antiguo y con la que estrecharía aún más los lazos mediante el matrimonio de sus hijos. La oposición a Diego Fernández de Córdoba, al que su padre, el con-

de de Cabra, nombrado regidor por los Reyes Católicos, había encomendado el gobierno de la ciudad en su ausencia, se interpretó como un acto de rebeldía y Jorge Manrique fue hecho prisionero y acusado de desacato a los Reyes Católicos. El suceso es significativo, pues en él se manifestaba hasta qué punto el hijo estaba dispuesto a mantener las alianzas familiares establecidas, continuando así la política de banderías en defensa de los intereses del linaje que había caracterizado la trayectoria del cabeza de familia. No podía ser de otra forma en quien había actuado siempre a la sombra de don Rodrigo. Tanto fue así que cuando casó, hacia 1470, lo hizo con Guiomar de Meneses, la hermana de Elvira de Castañeda, quien el año anterior se había convertido en tercera esposa de su padre. El entronque con la poderosa casa de Silva y Ayala supuso para los Manrique, además de un importante aliado en el reino de Toledo, centro de muchos de sus intereses, una apreciable contribución a las maltrechas arcas familiares.[3]

Rodrigo Manrique había sido un personaje descollante en los acontecimientos políticos que sacudieron Castilla en el siglo XV. Los Manrique habían militado siempre en el bando de los infantes de Aragón, una y otra vez derrotado, con la consiguiente merma de poder y propiedades, y ahora que estaban del lado de los triunfadores es natural que aguardaran impacientes el beneficio resultante. De su lealtad hacia la causa isabelina es probable que esperaran sacar provecho consolidando su poder en la orden de Santiago, la más poderosa del reino y que

[3] A la muerte de Jorge, la viuda reclamó a los Reyes Católicos la recuperación de la dote (Serrano de Haro 1975, p. 118). Sobre los gastos de don Rodrigo, al que no hubieran bastado "si muy grandes rentas e tesoros toviera, segund la muy grande continuación que tovo en las guerras", véase Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. B. Tate, Madrid, Taurus, 1985, p. 124. Los datos reunidos por Serrano de Haro (1975, pp. 100-22) confirman la exactitud de las crónicas en este punto.

constituía un auténtico estado dentro del estado; de ahí que ocupar el cargo de maestre fuera sin duda uno de los anhelos más persistentes y visibles de don Rodrigo. Aunque era el hijo segundo, se impuso como auténtico cabeza de la familia, algo poco habitual en la época. Una fuerte personalidad unida a la habilidad política y el valor militar debió pesar decisivamente en ello. Su carácter recio y dominante, poco dado a admitir en los que le rodeaban decisiones propias o que destacaran por encima de él, se adivina tras el elogio de Hernando del Pulgar (ed. cit., p. 123): "Quería que todos los de su compaña fuesen escogidos para aquel exercicio, e non convenía a ninguno durar en su casa si en él fuese conoscido punto de covardía [...]. En las batallas, e muchos recuentros que ovo con moros e con cristianos, este cavallero fue el que mostrando grande esfuerço a los suyos, fería primero en los contrarios". Pese a otros testimonios literarios menos favorables,[4] lo cierto es que la singularidad del personaje salta a la vista cuando se repasa su biografía.

Nacido en 1406, muy pronto fue caballero de Santiago y comendador de Segura de la Sierra, desde donde combatió en numerosas ocasiones contra el reino de Granada. En una de esas campañas, en 1434, tomó Huéscar, hecho que le dio fama como héroe de la reconquista. De su padre, don Pedro, recibió en 1440 como herencia la villa de Paredes y la enemistad de Álvaro de Luna, contra el que luchó activamente en Toledo (1441), Jaén (1443) y Olmedo (1445), donde su bando, que era el de los infantes de Aragón, sufrió una grave derrota. Al quedar vacante el Maestrazgo de la orden, Juan II maniobró

[4] *Cf.* las *Coplas de la panadera,* donde "Con lengua brava e parlera / y el coraçón de alfeñique, / el comencador Manrique / escogió bestia ligera, / y dio tan gran corredera / fuyendo muy a deshora" (vv. 69-76, en *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, ed. J.L. Rodríguez- Puértolas, Madrid, Castalia, 1981, p. 134). No obstante, en esta composición satírica toda la nobleza contraria a Álvaro de Luna sale muy malparada.

para que fuera elegido Álvaro de Luna, que no pertenecía a ella, y como respuesta, Rodrigo se proclamó maestre en rebeldía en 1446. El conflicto se prolongó hasta 1451, cuando renunció a favor del privado a cambio de que le fueran devueltos la villa de Paredes, confiscada tras la derrota de Olmedo, el título de conde y el perdón real. La concordia con el monarca duraría poco y el nuevo enfrentamiento le costó perder otra vez sus posesiones, que no recuperó hasta la entronización del nuevo rey, Enrique IV, en 1456. Partidario de don Alfonso "el inocente", desempeñó un papel importante en la farsa de Ávila (1465), en la que se depuso simbólicamente a Enrique IV, y como recompensa fue nombrado condestable. A su muerte, acaecida en 1468, los Manrique, como ya hemos dicho, se inclinaron por la causa de doña Isabel y colaboraron para hacer posible su matrimonio con Fernando, heredero en último término de los infantes de Aragón. Cuando en 1474 termina con la muerte de Juan Pacheco, marqués de Villena, un largo periodo de irregularidades en la elección de maestre de Santiago, don Rodrigo, que no había cejado de sus aspiraciones al cargo, se apresuró a hacerse elegir maestre en Uclés, capital de la Provincia de Castilla, mientras en León hacía lo propio don Alonso de Cárdenas. La muerte ese mismo año de Enrique IV evitó el conflicto, al pactar con la mediación de Jorge Manrique un reparto de poderes los dos maestres, que militaban en el bando de los Reyes Católicos necesitados en esos momentos de todas las fuerzas leales.

La actuación política de don Rodrigo había estado íntimamente entrelazada, como ocurría con la mayor parte de la nobleza castellana, con los avatares de su linaje y su poder. Al igual que su padre, el adelantado de León Pedro Manrique (1381-1440), del que Fernán Pérez del Pulgar dejó escrito que "algunos lo razonavan por bolliçioso e ambiçioso de mandar e rigir", participó de ma-

nera muy activa en las banderías propias de la época, "no a fin de deservir al rey nin de procurar daño del reyno, mas por valer e aver poder".[5] Éste era precisamente el tipo de comportamiento nobiliario con el que querían acabar Isabel y Fernando. Pero en los primeros tiempos, cuando todavía coleaban los últimos episodios de la guerra civil, no era posible enfrentarse abiertamente a modos que se habían convertido si no en legítimos, al menos en habituales. Era una situación reñida con el fortalecimiento del poder real que perseguían los Reyes Católicos, que trataban de convertir a una clase nobiliaria guiada por lealtades personales y por intereses de linaje en una nobleza de servicio, obediente a la corona.[6] Por ello, la acusación de rebeldía contra Jorge Manrique por el incidente de Baeza era un cargo grave, y una vez liberado, fijó un cartel desafiando a "cualquier cavallero o escudero fijodalgo de cualquier estado o condición" que lo mantuviera. Pasado un mes sin que apareciera un contrincante, los Reyes Católicos le declararon públicamente exonerado en un documento fechado el 22 de octubre de ese año.[7]

Pero el perdón real no significaba que los monarcas estuvieran dispuestos a ceder a las presiones del clan familiar. Cuando a la muerte de don Rodrigo los Manrique intentaron imponer como sucesor al frente de la orden de Santiago a su hijo mayor, Isabel acudió con urgencia al capítulo celebrado en diciembre de 1476

[5] F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid, Clásicos Castellanos, 1965, pp. 83-84.

[6] Sobre este proceso, véanse L. Suárez Fernández, *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV*, Valladolid, 1975 [1959], y M. Á. Ladero Quesada, "La couronne et la noblesse au temps des Rois Catholiques", *Pouvoir et institutions en Europe au XVIe siècle*, París, J. Vrin, 1987, pp. 75-87.

[7] Relata con todo detalle el episodio y reproduce los documentos Serrano de Haro (1975, pp. 180-92).

con el fin de impedirlo. Para ello hizo que se encomendara temporalmente la administración de la orden a los reyes. La elección recaería, al año siguiente, a finales de 1477, en Alonso de Cárdenas, el antiguo rival de don Rodrigo. Los Manrique se dieron cuenta del sentido de la maniobra; la ausencia al capítulo de Pedro, el primogénito, fue un gesto de rechazo y de descontento ante ella. Por contra, la asistencia de Jorge permite entrever que en esta ocasión los hijos no seguirían el ejemplo de su padre, y descartando la ruptura y el enfrentamiento abierto con la corona, optaban por el compromiso. Es posible que los Manrique —y con ellos otros nobles— atisbaran a comprender el cambio de rumbo político y que la conducta levantisca, propia de quien vela sólo por mantener y acrecentar su poder y el de su linaje, característica de la generación a la que pertenecía don Rodrigo, ya no tenía lugar en los nuevos tiempos que corrían.

En la recuperación del favor real no podemos dejar de ver un reconocimiento de los servicios del linaje y —tras la seria advertencia de la prisión y el desposeimiento del cargo que los Manrique daban por suyo— una compensación a lo sucedido. A Jorge se le concedió un puesto dentro de la nueva estructura político-militar destinada a fortalecer la corona, el mando de la capitanía de Toledo, una de las ocho que integraban la Santa Hermandad. Fue posiblemente durante esta larga estancia de Jorge Manrique en la corte, que se prolongó desde su apresamiento hasta por lo menos su exculpación, y en estas circunstancias, durante las negociaciones que precederían a la elección del nuevo maestre, cuando debieron ser compuestas las *Coplas,* que pueden entenderse como la respuesta literaria a los hechos.

En 1478, ya cercano el final de la guerra civil fue herido de muerte en una escaramuza. Trasladado al campamento próximo de Santa María del Campo Rus, Jorge

Manrique moría a los pocos días, el 24 de abril de 1479.[8] Fue enterrado en el monasterio de Uclés, cabeza de la orden de Santiago, y de allí trasladado con su padre a una capilla que pertenecía a Pedro Manrique. De sus dos hijos, el varón, Luis Manrique de Lara, murió sin dejar descendencia, con lo que se truncaba el linaje por cuyo engrandecimiento tanto había luchado el poeta.

2. La formación del poeta

Al comienzo de su *Cancionero*, Gómez Manrique escribió: "[de las artes de la guerra] oý desde mi mocedad en la escuela de uno de los más famosos maestros ... que ovo en nuestros tiempos, que fue mi señor e mi hermano don Rodrigo Manrique" (*CGM*, p. 1). No cabe duda de que fue así. La guerra era la principal actividad de la clase caballeresca, el fundamento del poder político de la nobleza en la sociedad feudal, y los miembros de la casa de Lara habían destacado por su valor en las empresas bélicas. Jorge Manrique fue un hombre marcado por su origen aristocrático y por el activo papel político desempeñado por su familia. Entregado a la carrera de las armas, las imágenes del mundo militar se reflejan con particular intensidad en su poesía.

Pero el suyo era un linaje que se había distinguido también en el cultivo de las letras. La madre de Jorge, doña Mencía de Figueroa, era prima de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, una de las figuras literarias de más relieve de la primera mitad del siglo XV y poseedor de la biblioteca más importante de la época en Castilla. Entre su familia figura el también mecenas, cronis-

[8] De este episodio se han ocupado R. Kinkade (1970), F. Caravaca (1974) y J. Labrador, A. Zorita y R. DiFranco (1985) por motivos literarios, así como D. Lomax (1972) desde una perspectiva histórica.

ta y poeta Fernán Pérez de Guzmán, tío-abuelo suyo, y entre sus primos segundos se cuenta el poeta y moralista fray Íñigo de Mendoza, descendiente también de los Santa María, egregio linaje de conversos y escritores. De sus tías, doña Aldonza, priora en Calabazanos, fue destinataria de una de las más tempranas piezas teatrales en castellano, la *Representación del Nacimiento*; varias mujeres de la familia ingresaron en otro convento de clarisas bajo la égida y patronazgo de los Manrique, donde impulsaron también la lectura y el teatro en lengua vernácula.[9] Su propio padre, Rodrigo, fue autor de varias canciones, un romance y dos villancicos y a su hermano, Pedro, se atribuyen dos composiciones dedicadas a Juan Poeta.[10] Sin embargo, fue su tío Gómez Manrique la figura literaria más destacada del entorno familiar y quien mayor influencia ejerció en la labor poética del sobrino.[11] Autor de un importante *Cancionero*, su poesía prolongó, aunque con modificaciones, la corriente erudita, de tendencia humanista, cultivada por Mena y Santillana. Como este último, trató de armonizar las armas y las letras

[9] Lo señala P. Cátedra, "Liturgia, poesía y renovación del teatro medieval", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, vol. I., *Medieval. Siglos de Oro*, Madrid, AIH-Castalia-Fundación Duques de Soria, 1999, pp. 3-28 [en pp. 17-19], y "Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)", *De femmes et des livres*, ed. D. Courcelle y C. Val, París, École des Chartres, 1999, pp. 7-53.

[10] B. Campos Souto: "Núcleos temáticos en la poesía de Rodrigo Manrique", *Actas del VI Congreso AHLM*, ed. J.M. Lucía, Alcalá de Henares, 1997, vol. I, pp. 431-40 y "Escollos en la atribución de dos poemas satíricos: Rodrigo Manrique frente a Pedro Manrique", *Estudios sobre poesía de cancionero*, A Coruña, Toxosoutos, 1999, pp. 55-70.

[11] Véanse las notas a los poemas 2, v. 34; 6 y las *Coplas*. Lo señaló ya M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1944, pp. 402-406, y lo recoge la bibliografía posterior: Salinas (35-36 y *passim*), Cangiotti (38-39), Serrano de Haro (1975, pp. 75-80, 289-315), y Domínguez (1988, pp. 11, 20-30 y *passim*), y los editores.

siguiendo un ideal de vida difícil de plasmar en la realidad castellana del siglo XV, que transmitiría a Jorge siquiera por vía del ejemplo. Pero todo esto son meras suposiciones, porque, en verdad, apenas sabemos nada de su formación intelectual.

Es más que probable que Jorge, como era usual entre los miembros de la nobleza, recibiera una cierta formación jurídica. Desde luego, los términos y formas legales son casi tan frecuentes como el recurso a las imágenes y el vocabulario militar en su poesía, lo que hace pensar que fue este un aspecto preeminente en la educación y la vida del autor, aunque no hay modo de saber en qué materias y cómo fue instruido. Todo apunta, sin embargo, hacia Gómez Manrique, que a diferencia de su hermano Rodrigo tenía aficiones de letrado, como el personaje que puso a su alcance obras y autores diversos. Toledo, uno de los centros políticos y literarios más importantes del último cuarto de siglo, lugar de residencia de Gómez se convertiría, junto a Segura de la Sierra, en un centro de referencia vital para Jorge Manrique.

La vinculación era, en primer lugar, de orden político e ideológico, pues los Manrique tenían importantes intereses en la zona: Gómez fue desde 1477 hasta su muerte, en 1490 o 1491, alcalde y corregidor de la ciudad, de la que también procedían los condes de Fuensalida, señores de Silva y Ayala, con los que entroncaron don Rodrigo y Jorge a través del doble matrimonio con sus hijas, y era lugar de residencia de don Alonso Carrillo, que con Rodrigo encabezó el bando de los infantes de Aragón, aunque después, en la década de 1470, se mostrara partidario de doña Juana. Pero también existía una vinculación de orden cultural, ya que en el entorno de Carrillo se formó un círculo no sólo poético, sino también intelectual, frecuentado por Gómez Manrique, en donde se cultivaba un humanismo que intentaba conciliar la tradición greco-latina con una

perspectiva cristiana.[12] Era una actitud que tenía raíces ideológicas —la defendían sobre todo los conversos, que evitaban con cuidado las manifestaciones fuera de la ortodoxia y se mostraban firmes partidarios de acrecentar el poder real—, pero con implicaciones estéticas, porque en último término llevaba a rechazar los alardes latinizantes y a defender la naturalidad en el estilo.[13] En ese ambiente intelectual y cortesano fue donde Jorge Manrique debió desarrollar su labor poética. Allí se originarían las preguntas y respuestas cruzadas con Guevara (poemas 40, 42 y 43) y con Juan Álvarez Gato (poema 40); el intercambio poético con su tío Gómez Manrique (poema 44), aunque plantea problemas de interpretación, puede entenderse como una invitación a participar en alguna de las reuniones literarias que tendrían lugar en el palacio del arzobispo. Pero, sobre todo, allí, en el entorno toledano o en autores relacionados con él, se pueden rastrear los elementos que singularizan la obra poética de Jorge Manrique. En Gómez Manrique, Guevara, Álvarez Gato, Guillén de Segovia, Fernán Mexía, Antón de Montoro, Juan Poeta, Lope de

[12] Fue H. Lang (1908) el primero en establecer la relación a partir del *Cancionero de Pero Guillén*, en la que han profundizado J.G. Cummins, "Pedro Guillén de Segovia y el ms. 4114", *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 6-32, y N. Marino, "The *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* and Ms. 617 of the Royal Palace Library", *La Corónica*, 7 (1978), pp. 20-33. Tengo también en cuenta el fundamental estudio de C. Moreno, *La obra poética de Pero Guillén de Segovia*, Madrid, FUE, 1984. A Vicente Beltrán (1989, pp. 14-17; 1993, pp. 7, 10, 12-13, 16-17) corresponde haber señalado el carácter innovador de los poetas de la corte literaria de Carrillo.

[13] Sobre las tendencias del humanismo castellano es imprescindible J. Lawrance, "Humanism in the Iberian Peninsula", *The impact of humanism in Western Europe*, eds. A. E. Goodman y A. Mackay, Londres, Longman, pp. 220-58, y las páginas de G. Serés citadas abajo, en n. 19. El representante más conspicuo de la corriente apuntada fue Alonso de Cartagena, cuya actitud ante la tradición clásica ha sido objeto de un intenso debate en la historiografía (*v.* abajo, n. 22). Su influencia sobre el círculo toledano es notable, como veremos.

Stúñiga, Sancho de Rojas, Hernando de Ludueña, Juan Agraz, Antonio de Soria, Juan de Mazuela, Francisco de Noya, Rodrigo de Cota o fray Íñigo de Mendoza se hallan, de un lado, muchas de las innovaciones expresivas que caracterizan sus poemas; de otro, no es difícil seguir la filiación de ideas, fuentes y modelos que configuran el entramado ideológico y estético de las *Coplas* en ellos y en los letrados al servicio de Carrillo: un joven Alfonso Ortiz, así como Alonso de Oropesa, Alfonso de Toledo, Alfonso de Palencia y Pero Díaz de Toledo.

Más allá del préstamo concreto de fórmulas y versos —y cuya presencia en Manrique puede seguirse en esta edición a través de las notas a los poemas— existen entre aquellos y este afinidades estéticas y conceptuales que no dejan lugar a dudas sobre su carácter de grupo poético. A mediados de siglo se había producido un cierto agotamiento de las formas cancioneriles. Los poetas mayores de ese periodo, el Marqués de Santillana y Juan de Mena, habían cultivado una poesía de pretensiones cultas, basada en las descripciones alegóricas cargadas de ostentosa erudición clásica y en una lengua cuya sintaxis y léxico latinizantes había llevado a construir un lenguaje artificioso, que violentaba los límites del idioma, alejándose de la norma de uso. El propio Juan de Mena inició un giro estilístico y doctrinal importante en su última obra, las *Coplas de los siete pecados mortales*, que dejó inconclusa y que continuaron precisamente Gómez Manrique y Pero Guillén de Segovia.[14] El relevo generacional (Mena muere en 1456 y López de Mendoza en 1458) propició el cambio, que fue llevado a cabo, en gran medida, por los poetas del entorno inmediato de Jorge Manrique, con los de más edad, Gómez, Álvarez Gato y Pero

[14] Las dos primeras pueden leerse en las *Coplas de los siete pecados mortales*, ed. G. M. Rivera, Madrid, Porrúa, 1982; la segunda en C. Moreno, ed.cit., poema 25, pp. 243-58.

Guillén de Segovia entre otros, actuando como intermediarios entre ellos y el periodo anterior.

Este grupo poético, abierto a las novedades literarias y lugar de encuentro entre la cultura de la corte aragonesa y la de la corte castellana, ensayó nuevos caminos para la poesía de cancionero que se consolidarían a finales de la centuria.[15] Entre ellos destaca la sustitución de la descripción como principio articulador del poema por recursos basados en la palabra, es decir, en el empleo de las figuras de dicción, que explotan al máximo la capacidad expresiva y semántica de un vocabulario que había quedado limitado en la estilística cancioneril a un puñado de términos, poco más de dos centenares, abstractos en su mayor parte. La pobreza léxica obligaba a echar mano de recursos fundamentados en la repetición y la derivación, que son empleados de manera notable a partir de Lope de Stúñiga, primo de nuestro poeta (Beltrán 1993, p. 7). La concentración semántica y los juegos de equívocos que resultaban de estos procedimientos dieron lugar al conceptismo, típico de la poesía cancioneril a partir de 1475, del que Jorge Manrique es considerado uno de los iniciadores y mejores representantes.

El conceptismo era la consecuencia lógica del empleo de un vocabulario restringido y de un repertorio muy li-

[15] Cuánto debe el impulso innovador a esos contactos literarios es tema que aún está por investigar. Señalaremos sólo que en la corte literaria de Carrillo concurren, por un lado, poetas cordobeses como Juan Agraz y Antón Montoro, que habían intercambiado poemas con Juan de Mena, que a pesar de su origen había desarrollado su labor creativa en la corte, y sevillanos como Pero Guillén o Hernán Mexía; de otro, hay una presencia notable de poetas aragoneses o que se han formado en la corte aragonesa: Francisco de Noya, Juan de Tapia, Lope de Stúñiga o el propio Rodrigo Manrique, cuyos poemas están recogidos en cancioneros de ese ámbito; por último, se encuentran los poetas propiamente toledanos por estar afincados en esa ciudad, como Gómez Manrique y Rodrigo de Cota. La presencia de otros, como Álvarez Gato, que era madrileño, parece deberse a su carácter converso, a los que el arzobipo Carrillo protegía, y a su doble conexión con otros autores de la corte y del grupo andaluz.

mitado de situaciones amorosas que se había fijado la lírica cortés castellana y, como tal, suponía una exacerbación del intelectualismo y de la opacidad de contenidos propios de esta corriente poética. Acaso por ello se tantearon también alternativas, destinadas a tener mayor fortuna en el Renacimiento. En efecto, otro de los hallazgos formales que distinguen la poesía manriqueña, de sentido contrario al conceptismo, es la adopción de una lengua mucho más cercana a la hablada y el empleo de imágenes, lo que contribuye a dotarla de una plasticidad y un carácter concreto que la aleja de la poesía cancioneril previa. En ésta, el amor, así como los temas morales, teológicos y políticos eran objeto de reflexión en cuanto ideas, desprovistas casi siempre de contexto y del ropaje físico que ayudara a hacerlas presentes en el ánimo y a identificarse afectivamente con ellas. A este factor debe achacarse el rechazo hacia la lírica cortés experimentado, de don Marcelino Menéndez y Pelayo para acá, por muchas generaciones de lectores modernos, que han considerado la poesía cancioneril fría y falta de autenticidad.

Sin perder del todo el carácter intelectual propio de esta lírica, en algunos poetas del círculo toledano resulta llamativo, por contraste, el empleo de imágenes, que introducen una nota concreta en sus versos y no pocas veces, como sucede en las *Coplas*, un elemento evocador de gran eficacia sentimental. Así, se ha notado en Gómez Manrique la abundancia de imágenes náuticas y de comparaciones entre la vida y la naturaleza.[16] No falta tampoco en este autor alguna composición, como la *Batalla de amores*, basada en la alegoría militar, tan del gusto de su sobrino, y a la que recurren también Álvarez Gato y

[16] Enumera las imágenes K. Scholberg, *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1984, pp. 85-90; ha analizado su origen literario y función expresiva R. Lapesa, "Poesía docta y afectividad en Gómez Manrique", *De Ayala a Ayala*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 55-64.

Juan Barba, aunque es de modo especial en Guevara donde adquieren las imágenes y los términos concretos, por su apelación al paisaje y a los elementos de la naturaleza, una mayor plasticidad, confiriendo a su poesía una "transparencia sentimental rara en la poesía española del periodo" (Beltrán 1993, p. 16). Son rasgos que delatan la presencia, por primera vez en las letras castellanas, de la lírica petrarquista, de la que se toman los elementos más próximos a la estética cancioneril, pero que anuncian una nueva concepción del amor, como la que expresa Jorge en alguno de sus poemas (F. Rico 1978, 1987).

Más complejas son las razones que llevan a abandonar el estilo latinizante. Ya Juan de Mena había alternado un estilo archiculto con otro que perseguía una mayor naturalidad, pero fue la generación siguiente la que consumó la mudanza. Característica de la mayoría de los poetas que venimos comentando es la introducción de frases hechas, proverbios y refranes, que son incrustados en sus versos. Algunos, como Álvarez Gato y Gómez Manrique, dan cabida a la lírica tradicional, haciendo gala de una nueva sensibilidad que se consolidaría en la corte de los Reyes Católicos.[17] Son elementos de estilo de los que hará Jorge Manrique su mejor arma para aportar realismo a las situaciones más estereotipadas de la poesía amorosa,[18] pero sobre todo para infundir proximidad emotiva a las *Coplas*. No pensemos, sin embargo, que es un acierto casual. Por contra, se trata de una opción que venía determinada, en parte, por la evolución de la lengua poética y, en parte, por las implicaciones culturales e ideológicas que se derivaban de tal elección estilística.

La generación de Manrique disponía de una lengua ya formada (Menéndez y Pelayo, *ob. cit.*, p. 410), que ha de-

[17] Para más datos, véanse F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Madrid, Real Academia Española, 1960, pp. 257-63 y 267-73, y Scholberg, ob cit., pp. 78-79.

[18] Veánse los poemas 1, vv. 15, 80; 2, v. 113; 37, v. 6 y núm. 40, v. 23.

jado de lado las extravagancias latinizantes, incluso en los poetas que no renuncian a las construcciones alegóricas y al ropaje erudito. En general, la erudición mitológica y los latinismos extremos, signo de exhibición de quienes, deslumbrados por la novedad, hicieron de su alarde una forma de distinción social y cultural, fueron paulatinamente reemplazados por las alusiones y las citas camufladas, que enmascaran, ante el que no está familiarizado con los textos clásicos, el peso de la cultura humanista. Es un uso de las fuentes que revela una mayor asimilación del espíritu clásico; muestra la madurez de unos autores que han hecho suyas unas lecturas, por lo que no se sienten obligados a confesar sus deudas literarias y mucho menos a hacer ostentación de ellas.[19]

Además, esta mayor autonomía hacia las fuentes clásicas va acompañada de una religiosidad renovada, que en el plano literario se traduce en un incremento en la producción de poesía grave, de tema moral y político. De esta manera, se ha apreciado en los años finales del reinado de Juan II de Castilla una tendencia ascética en los ambientes intelectuales que se manifestaría en el proceso de conversión y desengaño finales de un Juan de Mena o en el relegamiento de los poemas juveniles de un Marqués de Santillana y que conduciría a una actitud rigorista frente a las letras clásicas.[20] Más bien cabría hablar, a mi entender, de una perspectiva que, una vez pasado el entusiasmo inicial por la novedad, busca conciliar cristianismo y humanismo. Los modelos se buscan entonces,

[19] La evolución se aprecia ya en Mena, al que deben mucho los poetas del entorno toledano. Sobre lo primero, véanse las iluminadoras páginas de F. Rico, "Aristoteles hispanus", en *Texto y contextos,* Barcelona, 1990, pp. 55- 94 (en 88-89) y el prólogo de G. Serés al *Laberinto de Fortuna y otros poemas,* introd. y ed. C. de Nigri, Barcelona, Crítica, 1994.

[20] K. Kohut, "El humanismo castellano. Replanteamiento de la problemática", *Actas del séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1982, vol. II, pp. 639-47.

en primera instancia, entre los autores que habían precedido a la generación anterior, algo tan visible en Jorge Manrique que F. Rico (1990c, p. 288) advierte en él una rebelión en alianza "con los abuelos contra los padres". A su vez, aquellos conducen hasta quienes en los primeros tiempos de la Iglesia habían tenido que enfrentarse a esta misma cuestión y constituían la autoridad en la materia: san Jerónimo, san Agustín y san Pablo; también ahora como entonces se busca en el neoplatonismo una perspectiva para hacer concordar filosofía y cristianismo. No debe, por consiguiente, sorprender que Fernán Pérez de Guzmán, junto con Mena, gozara de tanto predicamento entre los jóvenes poetas toledanos.[21] En él son muy evidentes —porque en su obra la fusión de elementos no está lograda del todo— el nacionalismo historiográfico que exalta a la par el pasado visigodo y las raíces romanas, el rechazo de la vertiente 'frívola' de la literatura pagana y la asunción de modelos y géneros de ciertos autores clásicos, singularmente Séneca y Cicerón, así como el trazado de un horizonte político que buscaba acabar con el estado permanente de guerras intestinas mediante el afianzamiento del poder de la corona, vista como factor de congregación, elementos todos que constituyen las principales líneas ideológicas presentes en la corte de Carrillo.

Son ideas que en su mayor parte pueden rastrearse en la obra del converso y obispo de Burgos Alonso de Cartagena (1384-1456), mentor literario de Pérez de Guzmán, en una serie de escritos en los que esboza todo un programa reformista y educador dirigido a la nobleza

[21] Remito a las notas donde se recogen paralelismos entre éstos y Jorge Manrique (poemas 1 y 2, v. 75; 46, vv. 4, 18, 24, 37, 41, 130, 138, 180, 264, 301, 313, 393, 397, 432, 444), al magistral estudio de Lida (1955, *s.v.*) y a las pp. 68-75 del libro de C. Moreno citado más arriba; para lo comentado sobre el círculo de Carrillo, véanse también las pp. 41-58 y 33-65 del mismo estudio.

castellana.[22] Un programa que habría sido acogido favorablemente por los poetas conversos del entorno toledano y, quizá arrastrados por la fuerza de los acontecimientos, que marchaban en ese sentido, por muchos de los nobles que concurrían en él. La relación entre los Manrique y el obispo de Burgos discurría por canales varios, pero que hablan de una influencia intelectual persistente: Juan Manrique, hermano de Rodrigo y de Gómez, era arcediano de Valpuerta, en la diócesis de Burgos, y a la muerte de don Alonso le dedicó un poema que incluyó en el *Valerio de las historias escolásticas* (Murcia, Lope de la Roca, ff. 5r-6r) de Diego Rodríguez de Almela, familiar y discípulo del obispo, que le había sido dedicado; la mujer de Gómez, doña Juana, condesa de Castro, era hermana de Gómez de Sandoval (casado a su vez con una hermana de Gómez y de Rodrigo), para el que Cartagena había compuesto el *Doctrinal de caballeros*, una recopilación de las normas del reino concernientes a las obligaciones y derechos de los caballeros que se convirtió en una obra de referencia para la nobleza en cuestiones legales; el propio Gómez escribió para él unas estrenas (*CGM*, vol. II, núm. 89, pp. 151-52). Y en fin, la huella del egregio converso puede reconocerse sin dificultad en más de un pasaje de la obra de Gómez Manrique. Tampoco cuesta descubrir en lo expuesto hasta el momento los principales pilares que sustentan el armazón ideológico y estético de las *Coplas*: la línea ascética que sirve de base a la defensa política del personaje, la perspectiva nacionalista y cristiana, la expresión llana y evocadora propia del *sermo humilis*. El cristocentrismo, en cambio, parece secuela

[22] M. Morrás, "*Sic et non*: Alonso de Cartagena y los *studia humanitatis*", *Evphrosyne*, XIII (1995), pp. 333-46. De la cultura e ideología de las *Coplas*, así como del ambiente en que se formó Manrique me ocuparé más por extenso en otro lugar, donde argumento con datos lo aquí expuesto.

de la religiosidad franciscana, a la que se mostró muy próxima la familia del poeta.[23]

No es, pues, en una "vasta atmósfera" indeterminada donde encuentra Jorge Manrique su inspiración,[24] sino en un ámbito concreto y muy inmediato, en el que se ensayaban recursos formales, se comentaban o debatían lecturas y se fomentaban ideas, que debían circular libremente entre los poetas que formaban parte de él. Este hecho quizá explique, al menos en parte, el carácter nada ostentoso de la poesía manriqueña, donde las referencias culturales y las imágenes de cuño literario aparecen ensambladas de tal manera que no se perciben los engastes. Incluso los latinismos, ya sean léxicos o sintácticos —que son más de los que se han señalado—, quedan semiocultos al oído.[25] Claro que se hallan inmersos en medio de una lengua que destaca por su naturalidad y que muchos de ellos han pervivido hasta hoy. Pero este hecho no es

[23] Así se deduce, por ejemplo, de la inclinación por que las mujeres del linaje, cuando decidían entrar en religión, profesaran en conventos de clarisas. La influencia de la religiosidad franciscana es común a otros autores del entorno, y así la huella de Eiximenis es perceptible en fray Íñigo de Mendoza.

[24] Es de justicia añadir que a P. Salinas se debe la localización de muchos de los paralelos entre Manrique y los poetas del entorno toledano. Si hago hincapié en este punto es porque por lo general se ha ido al extremo de considerar que *toda* la poesía manriqueña no es sino una suma de tópicos que están en "el aire", por lo que "se encuentran semejanzas entre la obra de D. Jorge y la de todos los poetas cortesanos del XV, que participan, contribuyen y disponen de un patrimonio común" (Serrano de Haro 1975, pp. 332, 335 y *passim*). *Cf.*, en el polo opuesto, a F. Domínguez (1988, p. XVI), que sólo admite a Gómez Manrique como fuente consciente.

[25] Pueden añadirse a la lista de latinismos léxicos *fatigando* 'atormentando', *experiencia, esenta, presuposición, igualdad* 'justicia, ecuanimidad', *caso* 'accidente, suceso fortuito', *una* 'única', *claro* 'ilustre' (poemas 1, v. 55; 2, v. 75; 8, v. 34; 9, v. 49; 17, 115; 46; vv. 92, 130 y 433). Entre los latinismos sintácticos está el uso de oraciones de infinitivo (1, v. 115; 9, 33-35) y los hipérbatos, alguno bastante violento, resultado casi siempre de separar verbo y complementos mediante incisos (2, vv. 19-24; 11, v. 20; 13, vv. 85-90, 109-111; 16, vv. 81-84; 46, vv. 139-44, 289-95, etc.).

fruto feliz del azar, según quería Mª Rosa Lida (1955, p. 251), sino que se debe a que la mayor parte de ellos habían sido ensayados por la generación anterior y estaban ya asentados en la lengua del XV. Por consiguiente, es posible que Jorge Manrique los tomara de autores castellanos y no de los originales latinos, como lo es igualmente que las fuentes cultas que se han identificado en su poesía sean el poso de hallazgos de otros poetas y de lecturas ajenas. Así podría ser para la influencia de Petrarca en la obra amorosa o la de Filón de Alejandría —otra de los autoridades que puso en boga el neoplatonismo promovido por el Marqués de Santillana y que fue muy leído en Toledo por ser fuente de san Jerónimo[26]—, así como la de Cicerón y Séneca en las *Coplas*.

Tendría entonces razón Serrano de Haro (1975, pp. 286) cuando dice que la cultura de Manrique era de oídas,[27] pero no tanto cuando afirma que se trata del autor menos culto del siglo XV (1975, pp. 318-22, 323-31). Como él mismo advierte, en la época convivían cultura escrita y oralidad, de modo que no pocas veces los textos se conocían a través de su lectura en voz alta o de su discusión en tertulias literarias, donde convertidas en objeto de saqueo estilístico, espigados los pensamientos más notables, pasaban a ser patrimonio común de unos cuantos. De ahí procede acaso esa impresión de que "poesías como las de Manrique no elaboran lecturas, sino recuerdos de lecturas, asimiladas y transformadas ya" (Lida 1977, p. 172). Sin embargo, tampoco puede desdeñarse la posibilidad de un conocimiento directo de los textos, a los que podría haber ido a parar estimulado por esas imágenes o ideas intercambiadas en los salones cortesanos como, según creo, ocurrió con

[26] C. Moreno, *ob. cit.*, p. 41.

[27] Con argumentos muy interesantes que amplía a continuación (pp. 323-331).

algún título concreto por la exactitud de la cita y la amplitud de la influencia.[28]

En cualquier caso, no es Jorge Manrique un poeta carente de formación. Lo desmienten su dominio de las formas métricas y de la retórica de la dicción, punto de partida para las innovaciones que emprendió y que convierten su obra en fundamental para entender el derrotero que seguirá en el último cuarto de siglo la poesía cancioneril. Tampoco es una figura solitaria, que pueda comprenderse fuera del ambiente cultural que le rodeó. Su pertenencia a un grupo de vanguardia, una especie de taller literario en el que convivían letrados y poetas, hace inimaginable que nos hallemos ante los felices aciertos de un autor guiado sólo por la intuición. Con todo, es difícil calificarle sin más de *miles litteratus*. A falta de mejores indicios, cabe señalar que, si las tuvo, no ha quedado rastro en su biografía —o en lo poco que sabemos de ella— de haber compartido las pretensiones eruditas de un Marqués de Santillana o un Gómez Manrique, y ni en su poesía ni en los testimonios contemporáneos hay huella de la tensión vital que supuso para éstos armonizar las armas y las letras. Tal vez la dicotomía entre ambas esferas se había disuelto para entonces y la afición a las letras, diferente del estudio profesional, se estimaba consustancial al perfecto caballero cortesano, un medio más donde hacer gala de las cualidades del linaje al que se pertenecía y un ámbito donde seguir ejercitando, por otras vías, su defensa. De Jorge se dice en

[28] Lo cual también explicaría el porqué de la "coherencia de sus latinismos, casi todos impecablemente cultos", a pesar de que Manrique no "aspira, como el Marqués [de Santillana], a remedar la erudición en boga" (Lida 1955, p. 263). Que Mena introdujera vocablos latinos a medio romancear en su poesía como consecuencia de su paso por las aulas, como apunta la investigadora argentina, no autoriza a hacer el razonamiento inverso, pues no haber sufrido los efectos deformadores del medio universitario no ayuda a mantener la pureza del latín, a menos que esta lengua se haya aprendido previamente, lo que no parece verosímil en el caso de nuestro poeta.

una versión de las *Coplas del provincial* que "no ai más necio cortesano" y en otra se hace burla de que "en el saber / hijo es del conde don Gonzalo" (cit. por Serrano de Haro 1975, 99). Esa faceta cortesana y puntillosa del caballero y poeta, consciente del poder y del prestigio, cultural y político, de su apellido proporciona el marco adecuado para acercarse a su poesía, tanto a la amorosa y burlesca como a las *Coplas*.

3. La poesía de cancionero

La producción poética de Jorge Manrique puede agruparse en obras de amores, de burlas y morales siguiendo la estructuración propia de muchos cancioneros y, de manera muy característica, del *Cancionero general* de 1511, que nos ha transmitido la casi totalidad de su obra. Como era habitual entre los poetas cancioneriles, predominan los versos amorosos, de los que la gran mayoría pueden relacionarse con un contexto de sociabilidad cortesana. La imagen de un autor entregado al galanteo y al ingenio choca de plano con la de del poeta melancólico, rozando en misántropo, que se ha deducido de las *Coplas*.[29] La reacción ha sido no pocas veces aislar esta

[29] Retraído, inseguro y hasta falto de atractivo para las mujeres lo dibuja Serrano de Haro (1975, pp. 89-96). Mejor fundamentada parece la semblanza de Cortina (p. XXVI): "tres fases ofrece la personalidad de D. Jorge: ligereza mundana (gentil en los versos amatorios), reflexión serena y profunda (expresada en las *Coplas* célebres y en las *Coplas* póstumas) y valor personal por el que vivió y murió". Pero en realidad, la composición simultánea de poesía de muy distinto signo era perfectamente normal en la poesía medieval, desde los poetas gallegoportugueses, entre los que destaca Alfonso X por la sincera religiosidad de sus *Cantigas de Santa María* y la escabrosa obscenidad de sus *cantigas d'escarnho e maldizer*, hasta el siglo XV. Juan de Mena, por ejemplo, es autor de poemas graves, de contenido moral y político, de poesías amorosas y de otras, como las coplas sobre un mulo que compró un arcipreste, de gran crudeza satírica.

composición de los poemas amorosos, a los que se ha juzgado producto menor, resultado de una deuda obligada con la época.[30] En consecuencia, las ediciones incluían este apartado de la poesía manriqueña casi por compromiso, para engordar las magras páginas que hubieran resultado de la publicación en solitario de las *Coplas*. Su revalorización no llegó sino con la del conjunto de la producción cancioneril cuando, en la década de 1970, una serie de sucesivos trabajos del profesor británico Keith Whinnom (1967-1968, 1981) puso de relieve la tensión erótica soterrada que late en este tipo de poesía. El descubrimiento de que los cancioneros ocultaban bajo la ambigüedad de los términos abstractos el tormento del amante forzado por el código cortés, bien a renunciar a la consumación física aunque el anhelo persistiera, bien a negarla como materia poetizable aunque hubiera sido realidad experimentada, devolvió muchos versos al terreno de la humanidad que tantos habían echado en falta. El mismo crítico subrayó en un trabajo de 1979 su validez estética que, basada en la eficacia de la palabra, no resulta tan lejana a la época actual, definida en los años finales del siglo XX por más de un filósofo —Habermas, Rorty, Perelman— por el vigor de la perspectiva retórica. El estudio del conjunto de la poesía cancioneril bajo estos presupuestos críticos se ha hecho posible gracias a la monumental labor de recopilación llevada a cabo por Brian Dutton en el *Cancionero castellano del siglo XV* (7 vols., Salamanca, 1990-1991) y aunque todavía queda un largo trecho por recorrer en su conocimiento, una mejor definición de los contornos en los que se inscribe la obra de Manrique ha contribuido a apreciar su alta calidad poética, en la que se funden, remedando el título del

[30] Véanse, a modo de muestra representativa, los comentarios de Cortina (pp. XXXIII, XXV, XXXIX), Salinas (pp. 9-10) o Alda Tesán (pp. 26 y 34).

célebre libro de Pedro Salinas sobre las *Coplas*, tradición y originalidad.

Jorge Manrique se muestra como un típico poeta de cancionero al servicio del amor. Así lo percibieron sus contemporáneos y las generaciones siguientes. No en vano es uno de los autores mejor representados en el *Cancionero general* desde el punto de vista cuantitativo. Su inclusión en el *Infierno de enamorados* de Garci Sánchez de Badajoz nos da la medida de la estimación con que se leían sus versos y cuán en serio se tomaba la imagen que allí se dibuja del poeta como leal y exasperado amante. Ciertamente se halla en el cancionero manriqueño un repertorio casi completo de las situaciones y motivos a que había quedado limitado el tema amoroso en la lírica castellana. Las convenciones exigían que, de todos los episodios que puede componer una historia amorosa, solo se cantara el proceso del enamoramiento y la petición de amores o recuesta. El elogio o loor de la dama, que había sido cultivado como subgénero independiente en el *Cancionero de Baena*, desaparece, de modo que la figura femenina queda reducida apenas a un trazo, dechado ideal de todas las cualidades, "flor de toda hermosura / tan preciosa" (poema 2, vv. 5-6). La amada se muestra casi siempre altiva, sin que la lealtad o el servicio del enamorado la inclinen a entregarle su amor. Como consecuencia, se establece una tensión entre el amor de uno y la habitual frialdad de la otra:

> Cuanto más quiero serviros,
> tanto queréis más causar
> que gaste mi fe en sospiros
> y mi vida en dessear
> lo que no puedo alcançar (poema 30, vv. 1-5)

De ahí la atormentada insatisfacción del enamorado, que se refugia en la instrospección sentimiental y en una actitud narcisista que halla en el amor profesado y en su

propia calidad de amante inasequible al desaliento la única satisfacción de sus desvelos amorosos:

> quiero sin merced pedir,
> pues que lo quiere razón,
> con fe de doble passión
> siempre amar y amor seguir (núm. 37, vv. 13-15)

El poeta se recrea entonces en el dolor, que se manifiesta en Manrique de manera predominante a través de la metáfora de la llaga o herida (poemas 9, 10, 13, 12, 14, 37, 43), pero que también aparece como una enfermedad que sólo la dama puede sanar (poemas 2, 3, 12, 16, 17) o como un modo de locura y de enajenación de la propia alma (poemas 1, 7, 16, 31, 36), de acuerdo con las teorías medievales sobre la naturaleza del amor. La desesperación y el sufrimiento que originan el rechazo se hacen equivaler, en una hipérbole que recurre a la experiencia religiosa, al martirio y a la muerte (poemas 1, 2, 9, 12, 14, 16, 28, 33), paradójicamente fuente también de vida para el enamorado. La contradicción aparece entonces como nota dominante en un amor que proporciona a la vez placer y dolor extremos (poema 3), ocasionando en la mente del galán un estado perpetuo de confusión y desasosiego que se traduce en la abundancia de figuras basadas en el equívoco, la antítesis y la paradoja.

Destinados a ser leídos o cantados ante un público cortesano, muchos de los poemas salidos de la pluma de Jorge Manrique tienen un claro carácter lúdico, especialmente visible en los géneros breves, que favorecen la condensación ingeniosa de los conceptos. Es el caso de varias esparsas basadas en equívocos, como la que relaciona el verbo *cometer* y el sustantivo *cometa* (núm. 21), o aquella otra construida sobre la doble acepción de *prima* como nota musical y forma de parentesco (núm. 22), o las dos que siguen, donde los desvíos de la religión de amor llevan a

calificar al amante que ha faltado al código cortés de ángel caído y de hereje (núms. 23 y 24), que no dejan de ser muestras de un talento verbal cuya finalidad inmediata era brillar en las reuniones de la corte señorial.[31]

No se trata, pues, de auténticos poemas de amor en el sentido moderno, según la concepción heredada del petrarquismo, de expresión subjetiva de sentimientos propios. Poemas como los dedicados a su mujer (núms. 5 y 11), en los que se invita a descubrir su nombre, inserto en acrósticos, no dejan de ser una forma de entretenimiento social por la que se rinde pleitesía pública a la dama en el marco de alguna celebración siguiendo las pautas de la cortesía. Parece, por tanto, fuera de lugar empecinarse en indagar en la realidad biográfica que pueda descubrirse en los versos, cuando su verdad no reside en identificar a la mujer de carne y hueso para la que Jorge Manrique, pongamos por caso, compuso la *senhal* "Más Valer" (núm. 8, vv. 101-105), ni en determinar el cariño que pudo haber sentido o no por su esposa. Es la coherencia temática y formal que se percibe en su breve cancionero lo que le dota de esa nota peculiar que permite distinguir sus poemas.

Frente a la imagen del enamorado quejumbroso que tanto abunda en los cancioneros castellanos, destaca en Manrique la actitud desafiante con que planta cara al desamor. No hay en sus poemas quejas lastimosas ni súplicas desesperadas. Si dejamos a un lado las formas más breves, expresión, como ya hemos indicado, de la ver-

[31] Su envés son los poemas satíricos y de burlas, donde la cortesía es sometida a un proceso de deformación grotesca a través de los mismos recursos lingüísticos y constructivos que se emplean en la poesía amorosa. De la popularidad de las "obras de burlas" da cuenta el hecho de que este género gozara de una sección propia en el *Cancionero general* que pronto se independizaría en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519). A diferencia de otros autores, de Manrique conservamos sólo dos composiciones de este tipo (núms. 45 y 46).

tiente más cortesana y frívola del amor, hallamos una exposición rayana en la arrogancia de los méritos por los que la dama debería otorgar como justa compensación su merced (poema 15), un firme recordatorio de sus cualidades, que exigen correspondencia (poema 2), la promesa de lealtad y servicio del que espera inamovible en sus sentimientos (poemas 4, 7 y 8) o una reclamación airada ante la Fortuna o el mismísimo dios del Amor de lo que, al parecer del poeta, sencillamente le corresponde por derecho propio (núms. 13 y 17).

Esta segura conciencia de los méritos propios lleva al poeta a presentarse a sí mismo como el más fiel y atormentado de los amantes y su amor como el más extremado, de suerte que la hipérbole y la ponderación de sus sentimientos se convierten en el vehículo más frecuente de la declaración amorosa (poemas 12 y 23). De acuerdo con ello, sus sufrimientos y congojas se miden, como no podía ser menos, en cifras que tienen al millar como unidad de cálculo: queriendo "callar / se levantan mil suspiros" y son "cien mil" los mensajes que le ha hecho llegar la belleza de su dama provocando en el poeta "mil" heridas, que con el rechazo se convertirán en "cien mil agros martirios" (poema 1, vv. 6-7, 21-25, 97); si la hermosura de la dama le ha conquistado tras combatir contra él con "mil artes", los "cuidados y males" que le ha causado durarán no menos de "dos mil años" (poema 8, v. 78, 93; *cf.* núms. 3, vv. 43-44; 10, v. 12; 14, v. 26; 16, vv. 38, 41). La excelencia del amante hace que el adjetivo más empleado para calificar la fuerza de su pasión sea *desigual* —esto es, 'sin par'— y es *sobrar* —es decir, 'exceder'— el verbo que define su actitud. Ese talante voluntarista y retador, propio del que se enfrenta al amor como quien acude al campo de batalla, dispuesto a no ceder un palmo de terreno, tiene su más clara expresión en el mote adoptado en la vida real y glosado por el poeta en una canción, "ni miento ni me arrepiento" (poema 35).

El resultado es que el enamorado vive en los versos de Manrique en un estado de obstinación amorosa; si vence los obstáculos que lo alejan de la amada, la ausencia física y la falta de valor que le impiden hablar ante ella, es por la fuerza de su voluntad, que trae ante la memoria el recuerdo de su imagen, y del tesón, que le permite resistir a otros deseos. La lealtad se convierte así en la máxima virtud en el amor. Junto a ella, las varias cualidades del amante cortés —como el secreto (poemas 4, v. 38; 15, v. 40)— son poco más que mencionadas y otras —como la humildad— francamente ignoradas. Porque esta lealtad que se nutre del recuerdo encuentra también su apoyo en una firme esperanza, que se sustenta en la fe en los méritos propios y de la que se desiste en muy pocos de los poemas, de conseguir la plenitud amorosa. Lo cual nos lleva a un segundo elemento que da coherencia a la poesía amorosa de Manrique: la insatisfacción permanente que reflejan sus versos, la tensión que proyecta la voz de un enamorado que no ceja en su empeño de alcanzar lo imposible.

Aunque prevalece en los versos manriqueños el sentimiento de angustia y las protestas del amante no recompensado, hallamos también referencia a los diversos grados en el amor, lo que señala que el enamorado los tiene presentes. Encontramos, por ejemplo, el motivo del enamoramiento de oídas (poema 1, vv. 21-30, y 28), aunque el amor se origina casi siempre por la vista (núms. 3, v. 18; 6, v. 17; 7, v. 20; 8, v. 34, etc.). En general, al amante le basta con la contemplación de la dama, cuya visión es suficiente para darle contento:

> Y aunque todos mis sentidos
> de sus fines no gozaron,
> los ojos embevecidos
> fueron tan bien acogidos
> que del todo me alegraron. (poema 1, vv. 71-75)

Sin embargo, no hay en Manrique un afán de mantener el amor en un plano puramente espiritual. Al contrario, renuncia de manera explícita a la castidad en el servicio amoroso (poema 4, vv. 31-32), por lo que cuando afirma haber alcanzado "en la gloria de amadores / el más alto y mejor grado" (poema 23, vv. 3-4), no es difícil pensar en una alusión de carácter eufemístico. Por ello, aunque no puede hacerse una lectura inequívoca en clave erótica de términos como *gloria, gozo, perdición* o *morir,* no cabe duda que existe un cierto margen para la ambigüedad en su interpretación, especialmente cuando aparecen en poemas en que el enamorado insiste en reclamar su galardón (poemas 2, vv. 116-20; 4, vv. 63 y ss.; 12, v. 40; 16, v. 81; 23 y 27). Son textos que pudieran haber sido transparentes en sus referencias para los conocidos, familiares y amigos que constituían los principales destinatarios y que conocían las circunstancias de composición. Solo en alguna ocasión las rúbricas desvelan el contexto real que se oculta tras el juego conceptuoso de las paradojas del pensamiento, modificando nuestra lectura del poema. Así, sabemos que al menos en una ocasión la herida que provoca en el poeta un doble padecimiento, el de haberla recibido, y otro aún mayor, resultado del deseo por recibir más heridas de este tipo, no es una expresión figurada para referirse a la pena amorosa en general sino metáfora concreta del beso que le dio su amiga "estando él durmiendo" (núm. 10). Debe añadirse que, pese a cierto grado de mundana cortesanía y el erotismo insinuado, natural en lo que se presenta como un juego entre enamorados, la violencia que implica la propia imagen del beso como herida y la calificación del acto como traición resta ligereza al tono del poema. A cambio, eso sí, nos acerca a la realidad, brutal y peligrosa, que conformaba el vivir de los nobles en la Castilla del siglo XV.

Las imágenes son una de las innovaciones más notables en la poesía de Manrique. Los términos de comparación son tomados de la esfera vital del autor, ya

sea la religión, el sistema legal, la guerra o el mundo de la música. Son las imágenes relativas a ésta las que otorgan un aire más ligero al asunto amoroso, como puede apreciarse en la canción "a una prima suya que le estorvaba en unos amores" (poema 22; *cf.* 41, v. 58). El paralelismo entre la armonía melódica y la que debe existir en el amor era fácil que surgiera en el entorno cortesano, donde la música formaba parte de los buenos modales y constituía una forma de relación social (poema 11, v. 14). El resto de los campos semánticos, en cambio, remite a actividades que, aun formando parte de la vida de cualquier noble caballero de la época, pertenecen a ámbitos que poco tenían que ver con la convivencia poética. De ellos, la analogía sacro-profana (poemas 4; 9, vv. 9, 19-24; 17; v. 2; 23) es recurso común a otros poetas de cancionero, entre los que destaca Juan de Mena, que fue el posible modelo de Manrique en este terreno, si bien es en la corte de los Reyes Católicos donde su presencia se hace notar de manera más acusada. Sin figurar en primer plano, la imagen de la vida y el amor como un viaje sujeto a los avatares del destino, que tanta importancia tendrá en las *Coplas,* también puede rastrearse en algún poema (núm. 2, v. 34). Por su parte, la imaginería militar y jurídica, sin que falten ejemplos en otros autores, son características de nuestro poeta por la frecuencia e intensidad con que acude a ellas. La primera permite a Manrique materializar la idea de que toda relación amorosa implica una lucha entre contrarios: hombre y mujer, razón y sensualidad, constancia y olvido, mudanza y lealtad. El combate amoroso asoma en algún momento en la mayoría de los poemas manriqueños a través de expresiones tomadas del vocabulario castrense[32] y de las

[32] Por ejemplo, *darse* 'rendirse', *almazén* 'provisión de pertrechos de guerra' y otros términos cuya presencia puede seguirse en su mayor parte

referencias, casi omnipresentes, a la llaga o herida de amor y al cautiverio o prisión que experimenta el enamorado.[33]

Pero no se limita el poeta a hacer de la analogía bélica un empleo retórico, presente en toda clase de textos en verso y en prosa compuestos al amparo del amor cortés, sino que la extiende a la totalidad del poema haciendo de ella su principio vertebrador. Sucede en el caso de los poemas más extensos, como las *coplas* o *dezires* líricos, donde el combate amoroso se encarna en auténtico asalto y defensa de un castillo (poemas 6 y 8). Lo llamativo es que la alegoría militar, en lugar de convertirse en un constructo intelectual obtuso, como ocurría con las alegorías de base mitológica, hace aparecer ante los ojos el violento asalto de los sentidos que origina la visión de la hermosura de la amada o la tenacidad en resistir el deseo que despierta la sensualidad, de suerte que "el lector casi olvida el sentido simbólico de las imágenes, seducido por la sucesión atropelladora de los movimientos y las figuras" (Caravaggi 1984, p. 17). Es decir, si de un lado el recurso de la personificación alegórica conlleva la objetivización de los sentimientos, que así son contemplados desde fuera por el poeta y el lector, de otro transforma algo tan indescriptible e inasible como es el amor en acciones y personajes visibles, en experiencias físicas que se relatan en un marco que puede reconocerse y que el lector contemporáneo de Manrique puede identificar como suyo. De esta manera, la descripción subjetiva del sentir amoroso, que era imposible en el marco de las convenciones de la lírica cortesana, se despliega en el desarrollo de un argumento narrativo. Es en esta traducción del

---

a través del glosario que figura al final de esta edición. Véanse, además, los poemas 1, vv. 14, 33, 39, 51, 66; y los núms. 6, 8, 39 y 43; una visión general en Battista-Pellegrini (1985).

[33] Para la herida de amor, véanse los poemas citados antes; a la prisión de amor se alude en los poemas 1, vv. 61-68; 3, vv. 21-25; 5, vv. 41-44; 6, vv. 13-14; 7, v. 20 y 11, v. 46.

universo sentimental en representaciones que pueden captarse visualmente donde reside una parte importante de la fuerza expresiva de estos poemas.[34]

Menos evidente acaso resulta para el lector actual la introducción de elementos extraídos del ámbito administrativo y legal, que constituía, junto con las armas, la vía por la que la beligerante nobleza hacía valer sus derechos y se hacía presente en la vida pública.[35] También aquí, del empleo de términos y fórmulas jurídicas aplicados a las situaciones amorosas se deriva una nota de realismo, muy intenso en algunos poemas, como el acalorado pleito que sostienen el dios del Amor y un enojado enamorado, que en su actitud amenazadora recuerda el comportamiento rebelde de tantos nobles castellanos de la época (poema 17, vv. 140 y ss.). Especialmente interesante es, a este propósito, la adopción de las estructuras textuales típicas del discurso jurídico. No se trata ya de una mera traslación metafórica que representa las relaciones amorosas *sub specie legalis*, algo que al fin y al cabo estaba implítico en la concepción cortés del amor como un código de conducta y en la trasposición de términos feudales al terreno de las relaciones amorosas. Hay también una ampliación de las fronteras de los géneros poéticos usuales en la poesía cancioneril, con la notable renovación que ello supone en el plano formal. El germen de este trasvase de esquemas textuales se encuentra ya en la poesía

[34] Son recursos que tienen su raíz en esa cultura donde la oralidad desempeña un papel todavía importante, pues la asociación entre conceptos y lugares es el principio que recomendaban las artes de la memoria medievales siguiendo la vieja técnica recomendada ya por Cicerón (F. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974).

[35] Se ha indicado que el marco jurídico aparece también en la novela sentimental y que parece haberse puesto de moda en tiempo de Manrique (Beltrán 1993, p. 9 n. 14). Habría que averiguar si se trata de una influencia de la literatura francesa, donde esta tendencia es evidente a partir de 1450 en autores como Alan Chartier, cuyas obras eran conocidas en la Península. *Cf.* D. Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles de Orléans*, París, Université de Grenoble, 1965, pp. 257-68.

provenzal, donde el *cabo* o *finida* actúa como envío señalando el carácter de mensaje amoroso del poema. De aquí a que el poema adopte la pauta formal de una carta de amores o de un pliego de instrucciones para el mensajero sólo hay un paso, que Jorge Manrique da al hibridar el poema no sólo con la epístola en cuanto forma de comunicación amorosa (poemas 2, 16 y quizá también el 9), sino también con otros géneros pertenecientes a parcelas de la vida cotidiana, ajenas a la literatura. Como indica la rúbrica, el memorial, un documento por el que se solicitaba una merced al rey o a otra autoridad es el esquema genérico que sigue el poema 7; una variación de este tipo de escritos legales determina la estructura y el lenguaje del número 15, que podría identificarse con un memorial de agravios, o mejor con un pliego de descargo ante la falsa acusación de deslealtad a la que se responde; como ha demostrado Beltrán (1993, pp. 9-10), el número 14 sigue la pauta de un cartel de desafío caballeresco. A medio camino entre la esfera de lo sacro y lo legal está la parodia de los votos de las órdenes religiosas que contiene el poema 4. El rasgo en común que vincula las formas discursivas que Manrique adopta como cauce expresivo para estos poemas es que corresponden a géneros de comunicación pública, lo que evidentemente tiene que ver con la experiencia colectiva que comporta la poesía cortesana. La presencia de un destinatario más o menos explícito en el seno del poema crea un contexto comunicativo que acerca la voz lírica al lector, con lo que gana en intensidad. La eficacia poética del procedimiento se ve incrementada con la introducción de tecnicismos de los campos correspondientes, que se suman a las expresiones coloquiales y frases hechas con que Manrique[36] y

[36] A los ejemplos más claros como "con la candela en la mano" (núm. 2, v. 113), "mi gozo en un pozo" (1, v. 80) o "amor con amor se paga" (37, v. 6-8), pueden añadirse ahora algunas alusiones a refranes como "a lo hecho pecho" (1, v. 15) o "de lo que se siembra se cosecha" (40, v. 23).

otros poetas del círculo toledano ensancharon los límites de la lengua poética.

Este traer la poesía al ámbito de lo cotidiano no debe, sin embargo, engañarnos. No es señal de ramplonería, ni de falta de cultura, sino de un quehacer intencionado. La contaminación genérica que acabamos de analizar es de por sí un experimento arriesgado que entraña una conciencia artística de la que son prueba palpable las reflexiones metatextuales que salpican los poemas manriqueños y que evidencian el afán de autenticidad del poeta, que rubrica con protestas de veracidad sobre lo escrito (poemas 9, vv. 44-45; 15, vv. 79, 91; 16, v. 74). A nivel microtextual, las innovaciones formales tratan de salvar la pobreza semántica y conceptual en la que había caído la lírica culta por fuerza de las constricciones impuestas en el tratamiento del tema amoroso. La reiteración y la oposición son, en el estrecho repertorio temático previamente fijado por la tradición cancioneril, los recursos básicos que articulan la palabra y el pensamiento. En el plano formal el resultado es el uso hasta el exceso de una retórica basada en las figuras de repetición y antítesis: los paralelismos, los quiasmos, las anáforas, el oxímoron y la paronomasia, las enumeraciones y todas las posibilidades que ofrece la *annonimatio* y la sinonimia.[37] A nivel conceptual, la escasez de variedad en las situaciones se remedia adelgazando el pensamiento, vuelto en instrumento de desmenuzamiento pormenorizado de la casuística amorosa. Surgen, en consecuencia, las paradojas y los equívocos, por los que se establecen equivalencias entre conceptos que no guardan relación aparente entre sí y que son la base constructiva de muchas de las esparsas y

[37] Los ejemplos específicos pueden seguirse en las notas explicativas, que han de ampliarse con los estudios de V. Beltrán (1981, pp. 54-57; 1989, pp. 53-62), F. Domínguez (1988, pp. 45-61) y Casas Rigall (1991, 1995).

canciones de Manrique. Da comienzo así el conceptismo, de gran difusión a partir del *Cancionero general*, que tuvo en Manrique uno de los primeros y mejores cultivadores, hasta el punto que con su poesía ejemplificó Gracián algunos de los tipos de agudeza de ingenio.[38]

Por último, en lo que se refiere a la técnica versificatoria comprobamos en Manrique el mismo impulso renovador visto en los restantes aspectos de su arte poético. La alternancia de versos cortos y largos en la copla de pie quebrado responde seguramente a la necesidad de introducir una cierta *variatio* en la monotonía métrica que caracterizaba los largos *dezires*. Es un esquema con el que experimentan poetas relacionados con la corte literaria de Carrillo, primero Juan de Mena y después Álvarez Gato, pero cuyo éxito y difusión debe atribuirse a Jorge Manrique. El afán de remediar la falta de intensidad lírica en la canción es también una de las razones que llevan a acortar su longitud hasta convertirse en una forma fija, un género de contornos perfectamente delimitados en época de Manrique. A la luz de estos datos no cabe sino concluir que la obra amorosa manriqueña desempeñó un papel fundamental en la evolución seguida por la poesía cancioneril al filo del quinientos. Su carácter innovador, que anticipaba en ciertos aspectos la nueva estética del Renacimiento sin dejar de mostrar por ello una fuerte y característica impronta de la poesía cancioneril, fue reconocido por los poetas posteriores, quienes no dudaron en asegurar la pervivencia hasta el siglo XVII de muchos de sus versos a través de recreaciones y glosas.[39]

[38] Sus observaciones están recogidas en Beltrán (1989, pp. 57-61; 1993, en notas a los poemas 27, 29, 30 y 35).

[39] Indico en su lugar aquellos poemas que gozaron de imitaciones hasta el Siglo de Oro (núms. 25, 26, 27, 35 y 36). Las glosas han sido estudiadas por Beltrán (1989, XXXIV-XLVI). En la correcta evaluación de este fenómeno ha de tenerse asimismo en cuenta la vigencia más allá de la introducción del petrarquismo de la poesía cancioneril, y con ella de

4. Las *Coplas a la muerte de su padre*

Pese a su carácter innovador, la poesía amorosa manriqueña sólo puede ser comprendida y valorada en el contexto de la poesía cancioneril, marco que la hace inteligible desde el punto de vista ideológico y estético. En cambio, las *Coplas a la muerte de su padre* son un clásico intemporal. Ahora bien, si su alta calidad lírica ha dispensado a las *Coplas* de los avatares de las modas, también ha contribuido a que a menudo se haya pasado por alto su especificidad histórica (Suñén 1980, p. 68-72; Rodríguez Puértolas 1997, pp. 33-34). Porque el valor estético de las *Coplas* ha de medirse no sólo en el efecto que aún hoy produce su lectura, sino también en lo que supuso en el horizonte de la literatura de la época. En otras palabras: aunque para sentir esa "ráfaga que lleva nuestro espíritu hasta una lontananza ideal" de la que hablaba Azorín[40] baste la lectura desnuda de las *Coplas,* su cabal valoración y comprensión exige acercarse a ellas desde las circunstancias concretas que las originaron y el contexto cultural —la tradición— que constituyeron su punto de partida.

La datación de las *Coplas* ha sido objeto de controversia. Hay quien opina que su escritura fue un proceso discontinuo: Caravaca (1973, pp. 273-80; 1974) sostiene que la reflexión que contiene la primera parte fue concebida antes de la muerte del padre y que después de ésta, el poeta añadiría el elogio a su figura transformando lo que era una poesía de índole moral en una elegía, explicando así por qué el maestre no aparece hasta pasada la mitad de la

la obra manriqueña, a través de la lectura del *Cancionero general,* hasta bien entrado el seiscientos, según se encargó de señalar R, Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria,* Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-71.

[40] *Al margen de los clásicos,* Madrid, Espasa-Calpe, 1958 [1915], p. 18.

composición, en la estrofa XXV; por su parte, R. Senabre (1983) insinuó que acaso los versos fueron retocados después de la desaparición del autor por otras manos, a lo que habría que atribuir la falta de progresión lineal y las contradicciones del poema, en el que coexisten una perspectiva ascética, de renuncia al mundo, y otra vitalista, de exaltación sensorial. En extremos opuestos, Mª Rosa Lida (1975) —y con ella, en un principio, Serrano de Haro (1975, pp. 389-91)— pensaba que Jorge Manrique se habría inspirado en un pasaje litúrgico que se recitaba el primer domingo de Adviento, por lo que la composición del poema se habría iniciado al poco de morir don Rodrigo, mientras que R. Kinkade (1970), basándose en el testimonio de Alonso de Palencia, concluye que Jorge Manrique estaría trabajando en las coplas al final de su vida, idea en la que convienen quienes afirman que las llamadas *Coplas póstumas* deben ser integradas en la elegía (Labrador, Zurita, Difranco 1985, pp. 41-43). Con mejores argumentos, V. Beltrán (1980, pp. LXXX-LXXXI; 1989, pp. 78-80; 1993, p. 19) y tras él Serrano de Haro (1985, pp. 73-77) han considerado el verano de 1477 como el período en que se daban las circunstancias que instigarían a componer las *Coplas* al autor, que dispondría entonces del tiempo necesario.

Ciertamente, lo más plausible es, tal y como apuntan estos dos estudiosos, que la obra responda a un impulso inicial surgido de la muerte de don Rodrigo, aunque los hechos que siguieron afectarían hondamente al tono y al propósito de la versión definitiva. Al dolor por la pérdida del padre se sumaron las desavenencias con el poder real que llevaron al poeta a sufrir cautiverio por el episodio en Baeza, con la amenaza de incurrir en deshonor y en la ira regia, y el desmoronamiento de las aspiraciones políticas de la familia, que vio fallidas sus pretensiones de afianzar su poder entre la nobleza a través del control de la orden de Santiago. Era un momento de crisis per-

sonal y pública que afectaba a todo el linaje por el menoscabo de prestigio que suponía la falta de reconocimiento a la biografía de don Rodrigo. El revés sufrido produciría en el poeta, qué duda cabe, un sentimiento de desengaño y de recelo hacia los bienes mundanos, pero también despertaría el afán de reinvindicar de la figura del padre, y con él la de todo el linaje. Por consiguiente, entre la meditación sobre el paso del tiempo y la muerte de la primera parte de las *Coplas*, de tenor ascético, y el discurso político y el elogio de la figura del maestre de la segunda hay una unidad de inspiración que se traduce en una muy cuidada estructura, de composición perfectamente trabada. No importa tanto, pues, saber si Jorge Manrique elaboró inicialmente el discurso moral y las estrofas finales (XXXIV-XL) que integran el llamado "auto de la muerte" y después añadió el discurso histórico y el epicedio vindicador de la memoria del padre, como quiere Serrano de Haro, o si fue al contrario y la meditación que abre el poema fue concebida tras la deslegitimación del maestre, según sugiere Beltrán, como analizar de qué manera se articulan ambas partes y con qué intencionalidad. Anticipo que, en mi opinión, las *Coplas* son resultado de un prolongado proceso de gestación y elaboración en el que el poeta transformó en materia poética las impresiones que los hechos que rodearon la muerte de su padre dejaron en su ánimo para proclamar en la corte, ante los reyes y el resto de la nobleza, la valía ética y política de Rodrigo Manrique de acuerdo con unas coordenadas ideológicas que no eran las suyas, sino las que habían emergido como triunfantes al final de la guerra civil.

El poema fúnebre era el género adecuado para tal propósito. De larga tradición en los siglos medievales, el tratamiento literario de la muerte adquiere en el siglo XV una relevancia desconocida antes y después. La predicación y los tratados doctrinales profundizan en esta época en la añeja la doctrina del *contemptu mundi*, el menos-

precio del mundo, insistiendo en la necesidad de que la vida se considere un proceso de preparación para la muerte. Sin embargo, surge pronto la perspectiva que rescata la estimación de la vida desde una concepción cristiana. En estos primeros años del siglo se configura la idea de la buena muerte, que lleva a la revalorización de lo terreno: la vida pasa de ser vista primordialmente como camino de tentaciones y pecado que, en consecuencia, debe recorrerse lo más aprisa posible, al espacio en el que se pueden realizar las obras con que alcanzar la salvación. Bien vivir para bien morir se constituye en el eje central de las *artes moriendi*,[41] de suerte que vida y muerte se implican mutuamente: si la buena muerte es corona y premio de una vida recta, señal de haber actuado como correspondía, entonces afrontar la muerte de manera adecuada —en una muerte ejemplar por piadosa o por heroica— se considera que puede redimir una vida entera. Es la idea que expresa el verso de Petrarca "un bel morir tutta la vita onora" (*Canzionere*, CCVII, v. 65), elevado a rango de divisa caballeresca por don Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, y más tarde por el rey Sebastián de Portugal y los condes de Rivallagigedo (F. Rico 1990a, p. 205 n. 27).

Partiendo de estas coordenadas de pensamiento, florecen una variedad de géneros en prosa y en verso que tienen a la muerte como asunto central: los plantos, defunciones y dezires; las visiones, coronaciones y triunfos de inspiración humanista o al menos de pretensión erudita; las confesiones rimadas y testamentos en boca del difunto, que comparten la nota macabra con las danzas de la muerte y los *dezires* contra el mundo; las consolaciones,

[41] Una edición reciente del impreso castellano más importante, *Arte de bien morir*, es la de F. Gago Jover, Barcelona, J. Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 1999. Otros trabajos de interés para esta cuestión están recogidos en nota a las *Coplas*, vv. 66, 240 y 470.

cultivadas en tiempos medievales pero que resurgen modificadas por la influencia clásica, y otros subgéneros menores, como los diálogos o razonamientos.[42] De todos ellos, son los dos primeros tipos los que más nos interesan por su carácter elegíaco. Se trataba de un género que tenía como punto de arranque la manifestación del dolor por la muerte de un personaje y el juicio sobre su vida, lo que significaba generalmente hacer su elogio; el difunto se convertía en emblema de ejemplaridad y el poema adquiría, por consiguiente, un marcado componente moral y muy a menudo también político, hasta el punto que se ha afirmado que el poema funeral en el siglo XV es un género *engagé*.[43] A través de su vertiente encomiástica, el poema elegíaco contribuía a fijar ante la sociedad la imagen de la élite (Thiry, ob. cit., pp. 41-66) y no en vano prácticamente la totalidad de los textos de este tipo retratan personajes nobles o letrados, los dos grupos más relevantes en la sociedad del cuatrocientos.

La organización formal variaba según la tendencia estilística que se impusiera en el poema. La *Defunsión de don Enrique de Villena* y la *Coronación de Juan de Mena* del Marqués de Santillana, el *Planto de las virtudes por el Marqués de Santillana* de Gómez Manrique y el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos siguen un esquema alegórico de raigambre dantesca y no faltan la dicción latinizante o la erudición clásica que acartonan la vena lírica. En un segundo grupo pueden incluirse el

[42] A las referencias recogidas en la nota anterior y en la siguiente, han de añadirse P. Salinas (pp. 43-102), Krause (1960 [1937]), E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española,* Madrid, Gredos, 1969, Borghini (pp. 195-232), F. Domínguez (1988, pp. 65-70) y M. Morrás, "*Mors bifrons*: Las élites ante la muerte en la poesía cortesana del cuatrocientos castellano", en *La muerte en la Edad Media. Actitudes, espacios y formas,* eds. S. Aurell y J. Pabón, Pamplona, 201.

[43] C. Thiry, *La plainte funèbre*, Lovaina, Brepols, 1978², p. 62, que ilumina muchos aspectos de las *Coplas* a pesar de tener como objeto de estudio textos franceses.

Planto de la reina doña Margarida del Marqués de Santillana, las lamentaciones de Fernán Pérez de Guzmán a la muerte del almirante don Diego Hurtado de Mendoza y de Alonso de Cartagena, el *dezir* de Sánchez de Talavera por Ruy Díaz de Mendoza, la elegía de Diego del Castillo por Alfonso V, los de Juan Agraz por el conde de Niebla y por el de Mallorca o las *defunziones* de Gómez Manrique por el Marqués de Santillana y por Garcilaso de la Vega. Son composiciones más logradas desde el punto de vista lírico en las que, sin renunciar del todo al elemento libresco, se trasparenta en la relación de méritos del difunto la emoción suscitada por su muerte, sostenida muchas veces en consideraciones generales sobre la vida y su final, de modo que la vertiente encomiástica se solapa con la lección moral y didáctica. Con frecuencia la expresión del dolor individual o colectivo tiene una intención polémica que implica la defensa de la vida del difunto ante el público cortesano, de modo que el texto se convierte en monumento conmemorativo (Thiry, ob. cit., p. 46).

Las *Coplas* responden a esta pauta. Más aún, Jorge Manrique tenía a mano un texto concreto, la *Defunzión del noble cauallero Garci Lasso de la Vega* de Gómez Manrique, apuntado repetidamente como modelo estilístico para las *Coplas*. Ambos poemas coinciden, más allá de las semejanzas verbales, en los motivos que los vertebran. Primeramente, en la perspectiva histórica —realista podríamos decir— con que se narra el momento de la muerte: en la villa de Ocaña don Rodrigo, Garcilaso a "A veinte e un días del noveno mes, / el año de cinco después de cinquenta /.../ estando bien cerca del lugar que es / mayor de la foya de tierra de moros" (vv. 1a-f); en segundo lugar, en los rasgos sobre los que se construye el elogio del difunto: en Garcilaso se destaca el valor como soldado y la liberalidad en socorro de los suyos ("Este es aquel que sangre fazía / este es el que por sus amigos la vida e facienda de grado ponía; / este es aquel que tanto valía", est. 6), los servicios

al rey ("Este muriendo, al rey fizo pago", est. 10) y su linaje ("Este es del linage de aquel que pasó / con tanto peligro primero el Salado", est. 8; sobrino de "Rodrigo Manrique, el segundo Cid" y "del noble marqués señor de Buitrago", don Íñigo López de Mendoza, est. 9 y 10), cualidades que se subrayan también en Rodrigo (coplas XXV-XXXIII). Por último, es común la imagen del viaje como recurso para hacer avanzar narrativamente la composición, que culmina en ambos casos con la promesa de pervivir en la memoria a través de la fama, concebida tal vez como compesación poética a la falta de reconocimiento de los méritos del difunto por parte del rey.

Las circunstancias en que Jorge Manrique compuso las *Coplas* son casi idénticas a las que llevaron a Gómez a escribir la *Defunzión* por Garcilaso de la Vega. Hermano de doña Mencía de Figueroa, primera mujer de don Rodrigo, de quien había recibido la caballería, y por tanto también cuñado de Gómez Manrique, había ostentado la encomienda de Montizón hasta el momento de su muerte, consecuencia de una saeta envenenada durante la campaña de Granada. Entonces y contra las peticiones de la familia, que esperaba que el hijo mayor heredara cargo y rentas, Enrique IV los otorgó al día siguiente de morir Garcilaso a Nicolás Lucas, hermano del condestable Miguel Lucas de Iranzo, su favorito en aquel momento.[44] Con su poema Gómez Manrique intentaba restituir al difunto la gloria que el rey le había negado y consolar a la familia. Desde luego, el hecho no fue olvidado. En 1467, Rodrigo Manrique conquistaba Montizón recobrando para el clan la encomienda, que quedó en manos de Jorge, sobrino de Garcilaso. Éste sin duda tendría muy presente estos acontecimientos, así

[44] Baso mi análisis en el trabajo de R. Lapesa citado antes (n. 16), y H. Sieber, "Narrative and elegiac structure in Gómez Manrique", *Studies in honor of Bruce Wardropper*, ed. D. Fox, H. Sieber y R.T. Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 279-89; se detiene en la *Defunzión* como precedente de las *Coplas*, F. Dominguez (pp. 69-70).

como la respuesta literaria de su tío Gómez cuando diez años más tarde ocurriera lo que no podía parecer ante sus ojos sino como la repetición, agravada, de tal injusticia.

Este somero recorrido deja ver que la originalidad de las *Coplas* no radica en sus ideas, como otros estudiosos ya han observado en reiteradas ocasiones, ni tampoco en su propósito, sino en la manera en que combina esa "constelación de temas tradicionales", en acertada expresión de Salinas (p. 122), que nutren su contenido y que al ser fundidos en el marco de la filosofía estoica de inspiración clásica permiten al poeta elevar sobre el entramado de las verdades recibidas la trayectoria vital de su padre. Aunque el elemento narrativo y el tono épico alcancen a tener un lugar en sus versos, la selección a la que Manrique somete los materiales que la tradición le ofrecía es lo que convierte el lirismo, ausente o escaso en la mayor parte de los poemas funerales del XV, en la nota dominante de las *Coplas*. No encontramos aquí el pesado ropaje alegórico ni el dato libresco que envaran el sentimiento en tantos plantos y *dezires,* ni las tétricas reflexiones que los lastran. También se echan en falta las prolijas explicaciones sobre el lugar y la fecha del óbito y la morosa relación de méritos del difunto. Todo ello aparece en las *Coplas*, sí, pero como de refilón, apenas insinuado. En esa falta de énfasis, en la concisión y la levedad preñada de sugerencias con que se evocan imágenes, creencias religiosas, mundos galantes y caballerescos y las hazañas paternas se halla justamente la clave de su lirismo. La eficacia poética de tal procedimiento es realzada por el lenguaje sencillo y sentencioso empleado y por la andadura a la vez solemne y ligera que le presta la alternancia de versos largos y cortos del pie quebrado.[45]

[45] Se extienden sobre estos aspectos L. Spitzer, T. Navarro, G. Correa y F. Domínguez (pp. 74-84). Remito por lo sugerente de sus páginas a F. Rico (1990c) y por la precisión en la caracterización estilística a Beltrán (1993, pp. 19 y 32-34).

Manrique se aparta también del esquema habitual de los poemas funerales al situar el elogio del maestre al final de la composición (est. XXV-XL), después de una larga consideración sobre el tiempo, la fortuna y la vida y la muerte (est. I-XXIV). La disposición, sentida por algunos críticos como una anomalía (Caravaca 1973; Senabre 1983, p. 511), es, en verdad, su mayor acierto al imprimir en el poema un "cierto movimiento interno como auténtica 'palabra en el tiempo' y correlato del propio fluir temporal que preside el plano temático" (Pérez Priego, p. 22). El contenido de las *Coplas* discurre, como ha notado Beltrán (1989, p. 104) en una suerte de *crescendo* semántico que va de las consideraciones abstractas a los ejemplos históricos y de éstos a la biografía singular, de la doctrina a la experiencia —primero ajena y después cercana—, de lo pensado a lo sentido, de la negación y horror ante la muerte a la afirmación jubilosa de la vida que culmina en el triunfo de la muerte, en un proceso de intensificación dramática y de aproximación cronológica que va de las verdades intemporales al pasado inmediato. El clímax de la composición se sitúa así en la parte final y su comienzo viene marcado por la brusca ruptura de tono de la estrofa XXV. Sobre este bastidor el poeta teje ideas y sentimientos que se repiten de modo recurrente —como el morir mismo— desde diferentes perspectivas y enfoques —porque la muerte, como la vida, es siempre singular, única y diferente— a través de unas imágenes que se relacionan entre sí y de una estructura muy meditada que dotan de unidad al poema.

El poema progresa entonces de acuerdo con un compás ternario que permite distinguir otras tantas partes en las *Coplas*. Una primera contiene una exhortación al lector a que reflexione sobre la muerte, la caducidad de la vida y el paso del tiempo (est. I-XIII). Sigue una serie de estrofas (XIV-XXIV) donde se ejemplifica lo dicho a través de un elenco de personajes históricos cuyo recuerdo

se enlaza por medio del conocido tópico del *ubi sunt?*, al que el poeta infunde un renovado vigor al limitar el número de los que desfilan y al seleccionarlos de entre los contemporáneos de su padre. Finalmente, en la tercera parte (est. XXXV-XL) aparece la figura de don Rodrigo, del que se traza su retrato moral y sus principales hazañas para narrar finalmente la escena con la muerte. Este diseño en tres tiempos, formulado a principios de siglo por R. Burkart, ha sido aceptada por la mayor parte de la crítica con matizaciones. S. Gilman, por ejemplo, hace corresponder cada una de las partes con las tres vidas enunciadas en el v. 420: la terrenal, la de la fama y la eterna. Otros han establecido subdivisiones dentro de este esquema, diferenciando en la primera parte la reflexión general (I-VII) de otra sobre los bienes de fortuna (VIII-XIII); en la segunda, el tema del *ubi sunt?* (XIV-XXII) de la reflexión sobre la muerte en una especie de aparte (XXIII-XXIV), y en la última el elogio de don Rodrigo (XXIV-XXXIII) del llamado "auto de la muerte" (XXXIV-XL); así, las *Coplas* constarían de tres, cuatro o cinco apartados.[46]

Sin negar la validez de estas propuestas, lo cierto es que ninguna acierta a explicar la relación entre las estrofas dedicadas al maestre y las anteriores, pues si bien don Rodrigo es cronológicamente el último de los ejemplos históricos, está claro también que su muerte no posee el mismo sentido aleccionador que la de sus contemporáneos. El contraste entre el triunfo sobre la muerte por medio de la fama del maestre y la aniquilación en el olvido que sufren los demás personajes establece una relación de simetría antitética entre una y otra parte. Tampoco sirven para explicar cómo enlaza la perspectiva cris-

[46] Se ocupan de la estructura del poema A. Krause (1960, pp. 7-10), A. Cortina (XLIV-XLVII), P. Salinas (pp. 123 y ss.), G. Orduna y N. Round. Una útil síntesis puede encontrarse en F. Domínguez (pp. 72-74).

tiana del comienzo con la ética caballeresca que encarna don Rodrigo al final. Una lectura atenta revela, sin embargo, que desde las primeras estrofas está presente, si bien desde una perspectiva cristiana, la revalorización de la vida terrenal que ejemplifica la biografía de Rodrigo Manrique.

En su comentario a las *Coplas*, Pedro Salinas (pp. 134-37)[47] había hecho ya notar cómo tras las tres primeras estrofas, donde se advierte sobre la fugacidad del tiempo y sobre la naturaleza pasajera de lo terrenal, que se disuelven en la muerte, se brinda la perspectiva complementaria (V-VII), que presenta este mundo ennoblecido por la encarnación de Cristo y convertido en la vía de salvación, a través de una imagen,

> Este mundo es el camino
> para el otro que es morada
> sin pesar,
> mas cumple tener buen tino
> para andar esta jornada sin errar (vv. 49-54)

que es después explicada en términos doctrinales:

> Este mundo bueno fue
> si bien usáramos de él,
> como devemos,
> porque, segúnd nuestra fe,
> es para ganar aquél
> que atendemos (vv. 61-66)

A continuación, se desarrolla la doctrina del *contemptu mundi* que inspira la exhortación a reflexionar sobre

[47] Para lo que sigue sobre el desarrollo de la primera parte del poema me baso esencialmente en las páginas que le dedicó P. Salinas (pp. 134-62), cuyas ideas han sido sagazmente desarrolladas por V. Beltrán (1989, pp. 103-106; 1993, pp. 23-28), a las que añado algunas observaciones de mi propia cosecha.

la muerte de la primera sección. La caducidad de las cosas mundanas se enuncia, según los motivos tradicionales fijados en el *ubi sunt*, en la estrofa VIII, desglosada en tres causas: el paso del tiempo, la fortuna y la propia naturaleza efímera de lo terreno, cuyo efecto se desarrolla en otras tantas estrofas sobre la belleza, el linaje y las riquezas (IX, X, XI). La transición a los *exempla* históricos que encarnan las consecuencias destructoras del tiempo se establece, a la inversa que en la primera sección, mediante una exposición:

> y los deleites de acá
> son, en que nos deleitamos,
> temporales,
> y los tormentos de allá
> que por ellos esperamos
> eternales. (XII, vv. 138-44)

que después es plasmada en una imagen procedente del mundo militar por la que la doctrina ascética adquiere realidad amenazadora:

> Los plazeres y dulçores
> ....
> no son sino corredores,
> y la muerte en la celada
> en que caemos. (XIII, vv. 145-50)

La nota concreta se extiende a lo largo del desfile de personajes históricos, articulado mediante el manido tópico del *ubi sunt?* Su fuerza expresiva, que analizó P. Salinas (pp. 143-45), se basa en el contraste entre la repetición de una fórmula interrogativa fija, eco del poder universal e inmutable de la muerte, y el vaivén de personajes que se suceden sin cesar como reflejo de la transitoriedad del tiempo y del mundo. Manrique emplea de modo magistral este recurso, al que infunde vigor renovado al renunciar al desfile interminable de personajes le-

janos, conocidos solo a través de la fría erudición, que reemplaza por los poderosos que compartieron vida y afanes con el maestre, y que muchos contemporáneos de Jorge Manrique y él mismo debían aún tener presentes (XIV-XXIV). Aparecen aquí acumuladas las imágenes de la muerte destructora, que a semejanza de lo que ocurre en las *Danzas de la muerte,* trata a "papas y emperadores / y perlados /..../ como a los pobres pastores de ganados" (XIV, vv. 164-68). Es una concepción característica de la tradición ascética que se cifra en una imagen con resonancias militares al final de esta parte, a la que sirve de conclusión admonitoria: "Que si tú vienes airada, / todo lo pasas de claro / con tu frecha" (XXIV, vv. 286-88).

La imbricación de esta segunda sección con la anterior es clara. Entre las estrofas I-XIII y las XIV-XXIV hay una continuidad temática y de perspectiva indudable, que se subraya mediante el empleo de una construcción paralela consistente en una exposición doctrinal (I-III / XIV) seguida de su desarrollo (VIII-XI / XVI-XXIII) y rematada por un símil procedente del mundo militar (XII / XXIV); entre la exposición y el desarrollo median sendas invocaciones entre las que es posible percibir un claro eco verbal ("Dexo las invocaciones" (IV, v. 37) / "Dexemos a los troyanos", XV, v. 169).

La parte dedicada al maestre comienza, en cambio, de una manera abrupta. Se abandona la punzante nostalgia con que se han rememorado los esplendores pasados, dando paso al emotivo elogio del padre, en el que domina el tono de afirmación jubilosa y serena:

Aquél de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso (XXV, vv. 289-93)

Quiere así marcar el poeta el contraste entre éste y los personajes anteriores. No obstante, no hay ruptura con la parte inicial del poema. Como atinadamente ha señalado V. Beltrán (1989, p. 104), la biografía de Rodrigo se vincula con la doctrina de salvación que había sido enunciada en las estrofas V-VII. Vemos entonces que la progresión temática en el poema no es lineal, sino que avanza de manera quebrada, con avances y retrocesos, con diversos y sucesivos cambios de perspectiva y enfoque que no se deben achacar a un proceso de composición discontinuo, pues, según se ha visto, las líneas del discurso se entrelazan y su vinculación se hace evidente mediante un juego de simetrías y antítesis. Tal proceder es típico del sermón, cauce expresivo que Jorge Manrique emplea en las *Coplas*.

Ya José Quintana había señalado en el siglo XIX el carácter de sermón funeral que tienen las *Coplas*. La elección no debe sorprender, pues de un lado el poeta había recurrido a formas discursivas ajenas a la poesía antes, en su obra amorosa, y de otro, en la poesía funeral el panegírico del difunto y las lamentaciones por su muerte "adquieren a menudo el aire de un sermón o una exposición magistral" (Thiry, *ob. cit.*, p. 46).[48] De allí derivan, como señaló Spitzer (1980), la trabazón lógica entre estrofas ("Pero digo que...", "Así que..."), el tono admonitorio que se expresa en subjuntivos y vocativos, muchas veces en fórmulas negativas ("No se engañe nadi...", "Dejemos...", "Vengamos...") o

[48] Más adelante, el mismo autor comenta que en el siglo XV se ha producido "una confluencia de tradiciones conexas que abolió la antigua distinción entre el *plantus* por el dolor inmediato, la *consolatio* basada sobre los aspectos metafísicos y religiosos de la situación y el *titulus*-epitafio que tiene por eje la biografía y que hizo de la *déploration*, sobre todo a partir del siglo XIII, un poema no sólo lírico y encomiástico, sino también historiográfico, moralizante y consolatorio" (p. 77). No hay que señalar a estas alturas la presencia de estos tres elementos en las *Coplas*, por lo que parece ocioso discutir a qué género greco-latino se acerca más porque supondría dejar de lado toda la tradición medieval. *Cf.*, sin embargo, González Rolán y P. Saquero, pp. 9-25.

las interrogaciones retóricas de origen ciceroniano ("¿Quién lo duda?"). También son propias de la predicación la estructura, la combinación de exposición doctrinal y ejemplos, el empleo de una lengua cercana a la coloquial y las imágenes que permiten visualizar las enseñanzas abstractas, según el análisis desarrollado por D. Royo (1994) a partir de V. Beltrán (1989, 1993). Pero no es la estructura de cualquier sermón la que sigue Jorge Manrique, sino la del sermón funeral, donde a partir de 1450-1475 era costumbre que a una primera parte en que se ponía el acento en el poder igualatorio de la muerte siguiera el elogio del difunto, realizado en el caso de los grandes personajes dentro del sistema de valores de la ética nobiliaria. De hecho, en la propia ceremonia fúnebre se manifestaba una "especie de desdoblamiento" de los ritos referentes al plano corporal, centrados en el duelo, y de aquellos otros referentes al plano "de la representación gloriosa", que hacían hincapié en el linaje, el poder y el rango del difunto.[49] De aquí procede esa dicotomía en las *Coplas* a la que hacíamos referencia antes. Examinemos ahora más despacio cómo se articula el elogio de don Rodrigo en el poema.

La figura del maestre es presentada primero a través de su etopeya: en cuatro estrofas se enumeran sus virtudes, que en las dos últimas se elevan a rango de antonomasia comparándolas con prototipos de la Antigüedad

[49] Colette Beaune, "Mourir noblement a la fin du Moyen Âge", *La mort au Moyen Âge. Colloque de Strassburg*, Estrasburgo, 1975, pp. 125-43 (esp. 131 y 137-40). Aunque los datos se refieren a Francia, sus conclusiones pueden ser extrapolados para la Península. Véase, por ejemplo el sermón pronunciado ante Alfonso V de Portugal entre 1450 y 1467; del que existe una versión cuatrocentista en castellano (ms 143, vol. 16, ff. 12r-19v de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California (Berkeley), que sería interesante editar) de un original portugués. Su descripción en http://Sunsite.Berkeley.edu/Philobiblon/BETA/4465.html (*Bibliografía de Textos Españoles Antiguos*, de Ch. Faulhaber y otros) y http://Sunsite.Berkeley.edu/Philobiblon/BITEGAP/1454.html (*Bibliografia de Textos Gallegos y Portugueses*, de A. Askins, H. Sharrer y M. Schaffer).

(XXV-XXVI y XXVII-XXVIII respectivamente), y en otras tantas se traza una breve semblanza biográfica (XXIX-XXXII). El retrato culmina con una síntesis de cualidades y hazañas que termina cuando "en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta" (XXXIII, vv. 394-96). Es en la sección biográfica donde el autor obra la gran mistificación ideológica que otros estudiosos han observado.[50] Aunque no hay una falsificación de los hechos —"pues el mundo todo sabe / cuáles fueron" (vv. 299-300)—, hay una cuidadosa selección y presentación de las hazañas de don Rodrigo, de suerte que el defensor de sus propios intereses se convierte en esforzado adalid en la lucha contra los moros (XXIX); el que fue linajudo aristócrata con poder y prestigio gracias a su cuna y sangre se dibuja como el paradigma del hombre hecho a sí mismo, que ha alcanzado merced a sus servicios y virtudes tierras y nobleza (XXX-XXXI), y en fin, el noble rebelde, conspicuo cabecilla en la guerras intestinas que asolaron Castilla, queda transformado en un leal y discreto servidor de la monarquía contra el enemigo exterior (XXXII). Es decir, la vida propia de quien había vivido en una época revuelta en que los nobles campaban a sus anchas persiguiendo mayor poder y riquezas emerge en las *Coplas*

[50] Lo señalaron ya Krause (1960 [1937], pp. 31-33, 39, 50-54) y P. Salinas (pp. 164-70) e insistieron en ello, con importantes observaciones, Gilman (p. 322-23), P. Dunn (p. 181-84), Moreno Báez (1972, pp. 106-107), Suñén (p. 131-38) y Serrano de Haro (1975, pp. 14-20; 1985, pp. 76-77). Los trabajos sobre esta cuestión de Colonnello, J. B. Monleón, Darst y J.L. Rodríguez-Puértolas (1986; 1997, pp. 33-40), aunque parten de metodologías diferentes, coinciden en concluir —a mi parecer de manera errónea y anacrónica— que Rodrigo encarna el viejo orden feudal, ya caduco, y los intereses nobiliarios frente a la implantación progresiva del nuevo orden socioeconómico de producción capitalista y de la monarquía autoritaria. Mejor encaminado me parece V. Beltrán (1993, p. 30) cuando afirma que "Manrique enlaza con las preocupaciones dominantes en el reinado de los Reyes Católicos: la conquista de Granada y la legitimación de su reinado por el desprestigio de los anteriores". En lo que sigue se profundiza en esta cuestión.

transmutado en el modelo de caballero cristiano y de noble al servicio del reino que querían tener a su lado —y al que sin duda hubieran recompensado adecuadamente— los Reyes Católicos. El sentido de la manipulación en el retrato de don Rodrigo en las *Coplas*, habitual en las biografías medievales,[51] se evidencia entonces con claridad meridiana. No es, sin embargo, una defensa del mundo feudal que había quedado atrás, aunque sí era un ideal de comportamiento nobiliario que había sido fijado por la generación precedente y que puede rastrearse en los *Proverbios morales* y la *Pregunta de nobles* del Marqués de Santillana, en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y, sobre todo, en los retratos de los *Loores de los claros varones de España* de Fernán Pérez de Guzmán.

Al poeta, deseoso de rehabilitar el honor de su padre, no le cabía otra opción sino la de distinguir su figura de la de tantos otros poderosos contemporáneos —tan parecidos en talante y comportamiento en la realidad histórica a don Rodrigo— cuya memoria, y con ella la posición de sus descendientes, tan malparada quedaba con el triunfo de la corriente autoritaria por la que se afanaban Isabel y Fernando. Las *Coplas* pueden interpretarse, por tanto, no sólo como un gesto filial, sino también como un acto en defensa propia, pues cabe pensar que el futuro del linaje y, por ende, el de Jorge Manrique dependían de la actitud ideológica que mostrara en el juicio sobre el pasado, el de Rodrigo y sus contemporáneos, que encierran las *Coplas*. Pero es difícil repudiar sentimentalmente lo vivido y el poeta no puede menos que rememorar con melancólica nostalgia el mundo al que perteneció. Y de ahí la ambigüedad del poema, que tiene tanto de de-

[51] "medieval biography is organized under the umbrella of the encomium, ... the author is constrained to manipulate his material in order to eulogize his subject to the best of his ability", Ruth Morse, "Medieval biography: History as a branch of literature", *Modern Language Review*, 80 (1985), pp. 257-68 [257-60].

nuncia contra el pasado como de evocación nostálgica de su esplendor y tanto de apología del nuevo orden como de acta de resistencia contra él.

En unas breves pero iluminadoras páginas, F. Rico (1990c, p. 289) notaba cómo las *Coplas* "consiguen hacernos asentir a cuanto nos proponen, porque lo dicen con el ritmo de una prodigiosa naturalidad, tan gentilmente rotunda, que parece sin réplica posible, y porque transportan cuanto tocan a un orden de perfección estética absoluta y sin embargo cercana". Ese asentimiento afectivo es consecuencia, en gran medida, de la pericia retórica con que el poeta crea un punto de vista que va cambiando según avanza el poema, pues al fin y al cabo en cuanto sermón funeral tenía tres propósitos: conmover (expresando el sentimiento de duelo por la pérdida del padre), transmitir una enseñanza (de la doctrina cristiana sobre la muerte) y convencer (que Rodrigo Manrique había vivido y muerto como un noble y un cristiano ejemplar, por lo que merecía adecuada recompensa).

Al comienzo, la voz del autor adopta el tono admonitorio del predicador que se dirige a sus fieles: "Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte..." (I, vv. 1-3). No es una apelación directa al que escucha, sino al alma, la parte más profunda de su ser. Esta visión dual de la persona, de raíces platónicas, va a permitirle en las estrofas siguientes desplegar las reflexiones en torno a la muerte en un doble plano, el espiritual, eternamente ajeno al mundo, y el histórico, por el que el ser humano se avecina en la tierra y vive inmerso en el tiempo. Ambos, igual que la vida y la muerte, están unidos inextricablemente hasta formar una única sustancia, como el agua de los ríos que fluyen, que es siempre distinta y sin embargo siempre agua, pues aunque "van a parar a la mar", no por ello pierden su naturaleza. De igual manera la vida, aunque desaparezca en la muerte, no deja de existir en ella (est. III). Enseguida, por tanto, se hace presente

el ser histórico, el hombre. Y lo hace a través de un plural —"Y pues vemos..." (II, v. 13)— que convierte al oyente al que se destinan las *Coplas* en personaje del poema, de modo que se establece una asociación entre la voz del poeta y el que es interpelado, el lector (Cabado 1978). Ambos participan alternativamente como testigos y sujetos de aquello sobre lo que se reflexiona y se narra: sujetos, por la condición humana compartida, lo que nos hace transitar sobre la tierra camino de la muerte; testigos, en cuanto el poeta invita a contemplar, por así decir desde dentro, aquello que aconteció a otros y que no es, en realidad, sino reflejo del común existir del hombre. El empleo sucesivo de las formas de primera, segunda y tercera persona construye un terreno común, el de la existencia y la muerte, que comparten el poeta, el oyente y los personajes que desfilan en las coplas. De esta manera se crea entre ellos una solidaridad afectiva que anula, por así decirlo, la posibilidad de rechazo y que se apoya, desde el punto de vista lingüístico, en una estructura fuertemente dialéctica, en la que abundan los nexos lógicos.[52]

El poeta invita al oyente a revivir hechos que somete a su consideración, pero absteniéndose de juzgarlos, desplegando ante sus ojos y haciéndole sentir a través de imágenes poderosamente evocadoras un mundo ya desaparecido. Ello es muy evidente en la sección del *ubi sunt?*, donde paradójicamente el poeta proyecta su dolor por lo que significa la muerte sobre el universo cuya caducidad denuncia (Montgomery 1995). Por eso, las estrofas en las que rememora el mundo brillante y cortesano de la corte de Juan II y en las que recrea sensorialmente el poder y las riquezas de tanto noble desa-

[52] La mayoría de las estrofas comienzan con uno: *Pues* (est. II, X, XII), *mas* (V), *porque* (VI), *si* (VII), *aún* (VIII), *pero* (XII), *por esso* (XII), *qué ... sino* (XIII). Se ha llegado a decir que las estrofas IX-XI "lindan en lo escolástico" (Moreno Báez, 1972, p. 98).

parecido se encuentran entre las más conmovedoras del poema. Manrique no formula un juicio condenatorio sobre sus enemigos ni se ensaña contra ellos, porque sentimentalmente pertenece a él y porque de ellos tras la muerte no queda nada, como no queda rastro de las verduras de las eras ni del rocío de los prados (XVI, XIX).[53] Son metáforas de la muerte que tienen en común el tratarse de fenómenos naturales que se repiten cíclicamente y que se encabalgan, según observó Gilman, unas con otras a través del elemento visual, del brillo —¿puede haber algo más etéreo y breve?— que se prolonga del verde a las gotas de rocío y la claridad de la llama hasta el que producen las ropas chapadas de los danzantes y el oro de edificios, vajillas y dineros dejados atrás por los difuntos (XVII, XIX, XXII). La experiencia de cada día nos muestra que es la suerte común a los hombres, y el dolor que expresa el poeta es también el que siente por sí mismo, por una muerte que es la de todos nosotros.

El punto de vista cambia a partir de la estrofa XXV. Poeta y oyente se desvanecen y dan paso a la egregia figura de don Rodrigo. Ante el maestre se esfuma la asociación establecida entre lector, personaje histórico y autor. Éste no apela ya a la experiencia común, sino que impone una distancia entre él y el lector, que se sitúan a un lado, y al otro, el personaje cuya vida y muerte se van a narrar; distancia que queda subrayada mediante el pronombre demostrativo y el modo perifrástico con el que se inicia la estrofa: "Aquel de buenos abrigo, / amado por virtuoso / de la gente, / el maestre don Rodrigo" (vv. 289-92). El poeta queda relegado, con quienes escu-

[53] Como han observado todos los comentaristas, sólo en la estrofa XXII, dedicada a los hermanos Pacheco, se hace algo más explícito el juicio de Manrique, aunque de manera sutil, a través de un único verso: "traxeron tan sojuzgados / a sus leyes" (vv. 257-58).

chan el poema, al pasivo papel del testigo no implicado en los hechos; la perspectiva pasa a ser externa, objetiva:

> sus grandes hechos y claros
> no cumple que los alabe,
> pues los vieron,
> ni los quiero hazer caros,
> pues el mundo todo sabe
> cuáles fueron. (vv. 295-300)

Es el propio Rodrigo quien dejó inscritas sus hazañas, "Estas sus viejas estorias / ... con su braço pintó / en juventud" (XXXI, vv. 361-63), mientras el poeta se limita a tomar nota de ellas a la manera de un notario que certifica la veracidad de lo sucedido. De este modo, Jorge Manrique reclama para esta sección del poema el *status* de crónica o documento desnudo, ajeno a la ficción anexa a toda obra literatura. De ahora en adelante y hasta el final del elogio del maestre, el tono de severa melancolía teñida de nostalgia deja paso a una presentación pretendidamente objetiva, pero llena de admiración, con el que se apremia al lector a contemplar los triunfos de don Rodrigo. Tanto es así que al final, cuando la muerte llame a la puerta del maestre, el poeta los dejará a solas, para que el lector, que había sentido como propia la muerte común de los otros personajes, asista como espectador a la escena y juzgue por sí mismo la singularidad de ese morir.

La excepcionalidad de Rodrigo Manrique se subraya mediante varios procedimientos, que contrastan su figura con la de los otros poderosos que le han precedido en la muerte. A éstos, la muerte les arrebató de repente, cuando aún no habían cumplido con la vida, ocupada tan solo en acumular poder y riquezas, bienes de fortuna que no añaden nada a la persona, que son externas a su humanidad y que, por tanto, son caducos. Además de truncar su vida, sufren la muerte como imprevista y llegada desde fuera. A la

muerte personificada en el arquero que dispara su saeta a traición, sin avisar ni dar lugar a preparación ni lucha que remata la serie del *ubi sunt?* (est. XXIV), sucede la figura casi amable de quien invita al maestre a realizar la última proeza acudiendo a su llamada (XXXIV, vv. 405-408; XXXV, v. 410). Es la muerte a deshora frente a la muerte madura del maestre que con tanto acierto comentó Salinas (pp. 180-95). Donde se expresa esta idea con mayor claridad es a través de la imagen del agua que extingue el fuego de la vida y que se repite por dos veces en el poema (est. XX y XXII). Esta reiteración y su posición central, justo a la mitad del poema, dan idea de su importancia. En la violencia que implica la llama bruscamente apagada se cifra el horror y la resistencia vana ante la muerte de Enrique IV y del infante don Alfonso.[54] Allí se sintetiza el sentido del poema, que estriba en el "contraste entre la figura tradicional de la muerte, que Manrique creía de plena aplicación a sus coetáneos, y la grandeza de un Rodrigo Manrique, que había sabido vencerla con su vida ejemplar" (Beltrán 1993, p. 31). Esas y otras imágenes,[55] así como la idea que sustenta el poema todo de que la muerte es culminación de una vida madura y los actos heroicos en esta vida la mejor vía para que un caballero no sólo logre la supervivencia en este mundo a través de la fama, sino también en el otro mediante la salvación eterna, no proceden de la doctrina cristiana, sino de Cicerón. En las *Tusculanas*, pero sobre todo en el *Libro de senetute*, como se tituló la versión cuatrocentista de esta obra, hechos gloriosos y buenas obras que ganan la "vida perdurable" son fundidos, pues la muerte, para los estoicos es, como para los cristianos, la entrada en una vida más plena y auténtica. De Cicerón toma Manrique la idea de articular la última parte del poema como la bio-

[54] Para un análisis más detallado, remito a la nota a esta estrofa en la edición.

[55] Véanse las notas 37, 56, 108 y 237 a las *Coplas*.

grafía de un "claro varón" —expresión que tiene su fuente también en el Arpinate— con la implicación política que de ello se deriva.[56]

Si Rodrigo fue juzgado por Isabel y Fernando como ejemplo de la nobleza del pasado que querían superar, Jorge Manrique lo convierte en patrón para el futuro que querían construir. Con ese fin arropa al maestre con las verdades cristianas conocidas y aceptadas, pero bajo esa "nota dominante, por más sostenida y más generalmente perceptible" (F. Rico 1990c, p. 293) se reconoce la influencia de las letras clásicas, que no es en el poema mero ornamento humanista. En Cicerón encuentra Manrique el eje ideológico sobre el que vertebrar la materia poética, que viste con un lenguaje sencillo y una dicción basada en la naturalidad, propios del *sermo humilis*. Ambos juntos pertenecen a un programa literario, el que defendía la inserción de las letras greco-latinas en la tradición cristiana que tiene su mejor expresión en las *Coplas*.

Aunque la crítica actual ha destacado las innovaciones del poema manriqueño, que "anuncia no pocos de los aspectos de la literatura del Renacimiento" (Beltrán 1993, p. 34), las generaciones siguientes vieron en él la belleza de una composición doctrinal. Los ecos de Jorge Manrique se reconocen en autores cuatrocentistas y llegan hasta hoy. En el siglo XV Juan del Encina, Juan de Flores o Fernando de Rojas retoman imágenes, ideas, sentencias de las *Coplas*.[57] El medio centener de

[56] Es posible que Manrique se sirviera también los *Loores de los claros varones* de Fernán Pérez de Guzmán, cuya huella en las *Coplas* ha sido observada más de una vez (Salinas, pp. 165, 173, 196; Beltrán 1993, p. 166), aunque hasta ahora no parece haberse caído en la cuenta de la influencia del modelo ciceroniano en esta obra.

[57] Para la huella en *Celestina*, véanse las notas a los vv. 148 y 387; para Juan de Flores y Juan del Encina, del que ha desenterrado un interesante poema, remito a las páginas (49-51) que le dedica Á. Gómez Moreno.

manuscritos y ediciones de los siglos XVI y XVII, las glosas de Alonso de Cervantes, Rodrigo de Valdepeñas, Diego de Barahona, Luis Pérez, Luis de Aranda, Garci Ruiz de Castro y Gonzalo de Figueroa o, de manera poética, Jorge de Montemayor, y la versión latina llevada a cabo en el quinientos reflejan también una lectura fundamentalmente ascética de las *Coplas,* que le devuelven al ámbito de lo macabro, en la que se deja de lado el elogio de don Rodrigo Manrique, o incluso se prescinde de él.[58] Con todo, es la admiración estética que despierta la obra manriqueña lo que explica su éxito desde el siglo XVI, cuando Luis Venegas de Hinestrosa la musicó y los poetas portugueses, en especial Camões, la imitaban libremente.[59] La recuperación textual de las *Coplas* en su integridad en el siglo XX dio lugar a que la segunda parte se incorporara al acervo de los poetas. Su lectura ha dejado rastro en los poetas románticos —incluyendo los ingleses, que las conocieron por la muy famosa traducción de Longfellow de 1833—, en los modernistas y más tarde en Machado, que vio en ellas un ejemplo perfecto de poesía como "palabra en el tiempo", y en la elegía por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca. Tampoco los poetas posteriores han escapado al hechizo de las *Coplas,* a las que hay más de un homenaje en los poetas del 27 (Jorge Guillén, el "Nocturno yanqui" de Luis Cernuda, Gerardo Diego) y

[58] Las glosas han sido editadas por Pérez Gómez (1961-1963) y estudiadas por N. Sánchez Arce (1956). La versión latina fue estudiada por Foulché-Delbosc (1906) y por Antolín (1906) y ha sido editada por González Rolán y P. Saquero (1994).

[59] V. de Lama y G. Fernández se han ocupado de la difusión musical de las *Coplas,* a C. Michaëlis de Vasconcelos se debe el primer estudio sobre su empleo en Camões, en lo que ha profundizado R. Bismut; D. Hook ha estudiado la versión paródica sacada a la luz también por la ilustre investigadora.

luego en Blas de Otero, en Pablo Neruda y en varios poemas de Claudio Rodríguez.[60]

MARÍA MORRÁS

[60] En general, véanse los datos que aportan en sus ediciones Díaz Castañón (pp. 85-111), Serrano de Haro (pp. 80-84), J. L. Rodríguez Puértolas (pp. 32-33) y Á. Gomez Moreno (pp. 53-58). De manera más específica, Caravaca (1975) ha comparado la versión inglesa con su fuente, López Estrada dedicó un extenso estudio a la presencia de Manrique en A. Machado, mientras que M. Pinna rastrea sus ecos en la poesía contemporánea, en la que Silverman comenta los usos dados a la imagen del "arrabal de senectud". Mención aparte merecen los ensayos escritos en torno a Manrique, de los que, además del archiconocido de P. Salinas, no conviene olvidar el que escribió Luis Cernuda y el menos citado de María Zambrano.

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

La fortuna literaria de Jorge Manrique es sólo comparable, entre los poetas del siglo XV, a la del Marqués de Santillana y Juan de Mena. Prácticamente toda la obra amorosa conocida —con escasas excepciones (los poemas 17 y 44)— fue incluida por Hernando del Castillo en su *Cancionero general*, impreso en Valencia en 1511; al grupo primero de poemas se añadieron tres canciones (núms. 32, 33, 34) en la edición de Valencia, 1514, y de aquí pasó a las sucesivas impresiones del *Cancionero General*, lo que garantizó su difusión hasta el siglo XVII. Su inclusión en otros cancioneros impresos y en pliegos sueltos, así como la costumbre entre los poetas de glosar algunas de las composiciones o de citarlas como conocidas en algunas comedias del Siglo de Oro (núms. 25, 26, 27, 36, 36) dan fe de la popularidad de la poesía amorosa de Manrique hasta entonces (*vid.* Carrión 1979; Beltrán 1993, pp. 177-79). Después cayó en el olvido de los literatos y el menosprecio de los eruditos, compartido con la mayor parte de la poesía cancioneril, de los que solo ha sido rescatada a partir de la revalorización de la poesía cuatrocentista iniciada en la década de los 70 del siglo XX. Con todo, el nombre de Jorge Manrique nunca fue olvidado del todo, pues su fama como poeta grave y doctrinal, autor de las *Coplas a la muerte de su padre*,

traspasó con éxito la incomprensión hacia la restante poesía de cancionero.

Las *Coplas* merecieron los honores de la imprenta en fecha muy temprana, apenas cuatro años después de la muerte de su autor. Hacia 1483 fueron impresas con las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza; el éxito de las ediciones de Zamora y Zaragoza debió ser grande, pues volvieron a ser impresas juntas en 1495 en Zaragoza, y poco después (¿1486-1490?) se incluyeron en el *Cancionero de Ramón de Llavia*, considerado hasta hace poco como el incunable más antiguo y fiable por algunos editores. Probablemente fue este temprano éxito editorial lo que determinó su exclusión del *Cancionero General*, pues hoy sabemos que Hernando del Castillo seleccionó para su antología obras hasta entonces no impresas en un intento de garantizar el éxito comercial para su empresa.[1] No puede, por tanto, descartarse que las *Coplas* formaran parte de ese cancionero personal del que tomaría la obra amorosa el editor Hernando del Castillo.[2] En cualquier caso, este hecho determinó la difusión independiente de los dos tipos de obras, las amorosas y la moral, que no serían reunidas hasta la edición del *Cancionero General* impreso en Sevilla en 1535. Pero para entonces las *Coplas* habían emprendido su propio camino. De un

[1] Al respecto, véanse las interesantes observaciones de J. Whetnall, "El *Cancionero General* de 1511. Textos únicos y textos omitidos", *Medioevo y literatura*, pp. 505-15.

[2] La hipotética ausencia habría que justificarla, quizá no tanto por tratarse de un poema compuesto en fecha tardía, como sugiere Beltrán (1993, pp. 38-39) —el *Convite contra su madrastra* es casi con certeza también posterior a la muerte de don Rodrigo—, sino porque el cuaderno que lo contenía pudo haber sido desgajado para su uso en alguna imprenta. La disposición por géneros poéticos seguida por Hernando del Castillo es típica de los cancioneros personales. Al respecto, además de Beltrán (1990), véanse del mismo autor, "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor", *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), pp. 50-170 (en especial, pp. 70-72) y el trabajo citado abajo, en la nota 6.

lado, contaban con una notable difusión manuscrita en varios cancioneros de finales del XV (*Oñate-Castañeda*, *Baena* en la copia que hoy conocemos, y *Egerton*, el más antiguo), que junto con el impreso de Zamora, 1483, permiten reconstruir el arquetipo. La difusión manuscrita se prolonga hasta el siglo XVII a través de otros ocho cancioneros, por lo que puede calificarse de notable. De otra parte, a partir del siglo XVI proliferan las glosas (diez conocidas) y los pliegos sueltos, que atestiguan su lectura como obra de devoción, exenta casi siempre la reflexión moral (est. I-XXIV) que antecede al elogio de don Rodrigo, del que se prescinde incluso hasta en las primeras ediciones de los siglos XVIII y XIX, y así las edita, por ejemplo, José Quintana en 1817.[3]

La condición de clásico alcanzada por las *Coplas* en su propio siglo, que nunca ha perdido hasta ahora, explica las innumerables ediciones que se han sucedido en el siglo XX. La primera se debió a R. Foulché-Delbosc (1902). Aunque contiene indudables errores (reseñados por Caravaca 1973), entre los que se encuentra no hacer explícitos los criterios de edición y la selección de variantes, gobernada por criterios puramente estilísticos, incluye un aparato de variantes y ordena correctamente las estrofas de las *Coplas*, proporcionando un texto mucho más fiable que otros posteriores, lo que ha merecido que sea reinvindicada por su calidad (Caravaggi 1984, p. 36; Beltrán 1989, pp. 106-110). Le siguió la edición de A. Cortina (1929), reimpresa en numerosas ocasiones y que se convirtió en la *vulgata* del texto manriqueño. Aunque se le puede objetar la ordenación arbitraria de los poemas y la excesiva autoridad que dio al *Cancionero de Ramón de Llavia*, lo cierto es que algunas de sus enmiendas siguen siendo consideradas acertadas hoy

[3] Para la lista de testimonios, remito a Beltrán (1987, 1990, 1993) y las bibliografías de Carrión (1979) y R. Amaral (1999).

(poemas 1, vv. 30 y 96; 8, v. 14; 38, v. 1; 41, v. 1). Pese a que carece de notas, la edición cuenta con una meritoria introducción donde se trata de situar por primera vez la obra manriqueña en un entorno literario concreto, con especial atención a las fuentes bíblicas y los paralelos contemporáneos, abriendo una vía de estudio que daría excelentes frutos en tres trabajos fundamentales para la apreciación de las *Coplas* (Burkhart 1931, Krause 1937, Salinas 1947). Además, la inclusión de la obra amorosa llamó la atención hacia este apartado de la producción manriqueña, bastante desatendida hasta ese momento. Casi todas las ediciones posteriores se limitaron a reproducir, con pocas variaciones, el texto fijado por Cortina, hasta que en la década de los ochenta se alzaron distintas voces reclamando una edición crítica, para la que sentaban las primeras bases fiables con la revisión de los "puntos oscuros" de su transmisión textual (Senabre 1983 y 1984; Palumbo 1983). En este contexto hay que situar las ediciones de Caravaggi (1984), Serrano de Haro (1985) y Pérez Priego (1990). El primero, que sigue el orden establecido por Cortina, corrige numerosos errores con ayuda de la tradición manuscrita, de la que da una lista casi exhaustiva, y rechaza como texto base el *Cancionero de Llavia* por su carácter defectuoso. De manera similar procede Pérez Priego, aunque con la diferencia de que sigue estrictamente el orden en que dispone los poemas el *Cancionero General* mezclando coplas y esparsas; para las *Coplas* adopta como base el *Cancionero de Egerton* por ser el testimonio más antiguo y, por tanto, en principio más autorizado. La mayor contribución de Serrano de Haro (1985), que también da cuenta de las variantes más destacadas, reside sin duda en la anotación que, pese a pecar de prolija, contiene una enorme cantidad de información, con apoyo documental y literario, que ningún editor posterior puede dejar de lado.

Mención aparte merece la labor editorial de V. Beltrán (1981, 1987, 1988a, 1989, 1990, 1991, 1993), a quien debemos tanto el establecimiento del texto crítico como también el mejor estudio sobre la obra manriqueña, sobre todo de la poesía amorosa, pero que aporta también novedades muy importantes en la lectura de las *Coplas*. Su texto y sus conclusiones son obligado punto de partida para cualquier edición posterior (Rodríguez-Puértolas 1997; Gómez Moreno 2000), entre las que, claro está, se encuentra la que tiene ahora el lector en sus manos. En este caso, además, la deuda es mayor si cabe por cuanto el profesor V. Beltrán ha tenido la enorme generosidad y confianza de poner a disposición de quien esto escribe la copia positivada de los manuscritos y ediciones empleadas por él, lo cual me ha permitido reconstruir desde dentro el texto crítico. Solo desde la firme base textual establecida en sus trabajos me he atrevido a aventurar alguna pequeña enmienda (poema 44, v. 13) o me he permitido discrepar en algún lugar (poemas 8, v. 108; 15, v. 69; 47, vv. 385, 470, etc.) en la confianza que da el poder arriesgarse —y, por qué no, equivocarse también— cuando se cuenta detrás con los datos exhaustivos y la solidez de un aparato completo y de una edición crítica razonada que autorizan el contraste de opiniones en los pasajes más oscuros o difíciles. Insisto, pues, en que el punto de partida y guía de navegar insoslayable para cualquier editor de Manrique son los mencionados trabajos de V. Beltrán.

El *Cancionero General* es, como ya se ha apuntado, la base textual imprescindible para editar la poesía amorosa y burlesca de Manrique. No sólo es la única fuente para la abrumadora mayoría de los poemas, sino que su texto representa en ocasiones un estadio de elaboración posterior al que traen los cancioneros manuscritos (Beltrán 1992; *v.* poemas 4, 28, 38, 40, 41), donde la presencia de nuestro poeta es además incidental. La razón para ello pudiera estar, como ha sugerido Beltrán (1992; 1993,

pp. 37-39), en que Hernando del Castillo debió disponer de un cancionero personal que reuniría la obra de Jorge Manrique. A este códice volvería, para introducir enmiendas y tomar poemas dejados de lado en una primera instancia (los núms. 32, 33 y 34), con ocasión de la segunda edición, impresa en Valencia, 1514.[4] Ello obliga a pensar que es posible que Hernando del Castillo no incluyera todas las composiciones de dicho cancionero, donde pudiera haber habido copia también de las que hoy conocemos a través de otros testimonios e incluso otras que se han perdido porque, por su carácter marcadamente social, el poeta no dispuso de copias para sí (como parece haber sucedido con los poemas 17 y el 44). Para la poesía amorosa, la tradición manuscrita es de interés sobre todo porque permite ampliar el número de poemas conocidos, hacer alguna pequeña corrección y asomarse a la elaboración de algunos poemas, que debieron circular en primeras versiones o borradores en el entorno literario más inmediato del poeta (Beltrán 1992); de ahí su inclusión en cancioneros como el de Pero Guillén de Segovia, del círculo de Alonso Carrillo, el de *Oñate-Castañeda,* vinculado a la familia de su mujer, o el del *British Museum*. La presencia de las *Coplas a la muerte de su padre* en uno de estos códices —el *Cancionero de Oñate-Castañeda*— y en otros de carácter colectivo (*Baena, Egerton*) hace suponer un proceso de creación y circulación similar a la restante producción cancioneril, esto es, en un círculo nobiliario y poético muy cercano a Jorge Manrique.

La edición de las *Coplas* resultaba especialmente ardua debido a los numerosos testimonios que las han transmitido y a los problemas de datación de las primeras ediciones. Ahora, gracias a V. Beltrán (1987, 1991)[5] sabe-

[4] Véase de nuevo el art. cit. en n. 1.

[5] Aunque, como advierte el propio editor, el texto de la edición de 1993 reproduce el de la 1991, la más reciente resulta también muy útil porque

mos que la edición de *Coplas de la Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza impresa en 1482 o 1483 en Zamora es seguramente la primera de las tres en que se incluyeron las *Coplas* (Zaragoza, 1483 y Zaragoza, 1495) y anterior al impreso del *Cancionero de Ramón de Llavia* (¿1486-1490?). Además, el impreso zamorano, del que es copia el *Cancionero de fray Íñigo de Mendoza* (Biblioteca de El Escorial, ms. K-III-7), forma una familia con el *Cancionero de Baena* mientras en la otra rama del *stemma* encontramos de un lado el *Cancionero de Egerton* con los otros tres impresos mencionados y el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (Beltrán 1987; 1992, p. 80). Esta última rama presenta un texto con notables errores, entre los cuales el más evidente afecta al orden de las estrofas en los impresos, que es sin duda el problema textual más grave en la transmisión de las *Coplas*. Los impresos de las *Coplas de Vita Christi* de Zaragoza, 1483, y el *Cancionero de Ramón de Llavia* alteran el orden de las estrofas del siguiente modo:

Orden correcto	*Cancionero de Llavia* (Zaragoza, 1486-90)	*Coplas de Vita Christi* (Zaragoza, 1483)
1-6	1-6	1-6, 25
7-12	7-12	7-12
13-18	25-30	26-30
19-24	31-36	31-36
25-30	13-18	13-18
31-36	19-24	19-24
37-40	37-40	37-40

su aparato de variantes, al recoger sólo las ramas altas del *stemma*, es mucho más legible. No obstante, debe tenerse en cuenta que el cambio de siglas para designar los testimonios de una edición a otra dificulta la comparación. En cuanto a la obra amorosa y burlesca, considero la última edición como la definitiva; el texto presenta pocas diferencias (aunque haya algunas cuestiones de detalle) desde la de 1988, pero todas las introducciones deben leerse ya que en cada una de ellas el foco de atención del estudio varía.

Un análisis interno, de tipo estilístico y estructural, reveló la incongruencia de adelantar el elogio del maestre (Pérez Gómez 1965; Orduna 1967, pp. 139-43), que rompía además la unidad compositiva interna de las primeras catorce estrofas, que siguen muy de cerca una misma fuente (Lida 1977 [1942], pp. 177-78). Un examen detenido del cambio de orden puso también de manifiesto que tanto el impreso zaragozano de las *Coplas* como el *Cancionero de Ramón de Llavia* derivaban de un impreso en el que se había trastocado uno de los folios, cada uno de los cuales contenía doce estrofas (seis en el recto y seis en el vuelto); el adelanto de la estrofa XXV en las *Coplas* era un burdo intento de recomponer la coherencia rota del poema (Senabre 1983; Palumbo 1983; Beltrán 1989, pp. 95-110).[6] Otros pequeños cambios en el *Cancionero de Oñate-Castañeda*, que invierte las dos últimas estrofas, son errores singulares. Por tanto, presentan el orden correcto, de un lado, el ya citado impreso de las *Coplas de la Vita Christi* de Zamora, Centenera, 1483, y el *Cancionero de Baena* y, de otro, el de *Egerton*. De estos tres, el texto más fiable, aunque no exento de algún error, es el primero y por tanto, concluye Beltrán (1987, 1991), es el que debe servir de base para la edición de las *Coplas a la muerte de su padre*, pues aun cuando la lengua del *Cancionero de Egerton* parece más arcaica, su texto tiene bastantes más errores (*cf.* Pérez Priego, p. 37).

[6] Estudios que han de completarse con las observaciones de V. Beltrán sobre la inclusión de las *Coplas* en los impresos, en "Tipología y génesis de los cancioneros. La disposición de los materiales", en *Estudios sobre poesía de cancionero*, A Coruña, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54, en pp. 48-52.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

La siguiente bibliografía representa sólo una pequeña parte de la inmensa lista de trabajos sobre la obra de Manrique, de la que la mayoría versa sobre las *Coplas*. Para facilitar su consulta, la he dividido en varios apartados, lo que espero que no dificulte su localización desde el texto, donde se consignan los trabajos aquí reunidos citándolos mediante la indicación del apellido, seguido del año de su publicación cuando se recoge más de un estudio del mismo autor, excepto para las ediciones y algunas fuentes, para las que hay que consultar la lista de abreviaturas. Las referencias bibliográficas de contenido más general que sirven para aclarar algún punto particular aparecen completas en los lugares correspondientes.

EDICIONES

Alda-Tesán, J. M., *Poesía*, Madrid, Cátedra, [1965] 1995, 15ª ed.

Beltrán, V., ed., *Poesía*, Barcelona, Bruguera, 1981.

—, ed., *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1988. (= 1988a)

—, ed., *Obras*, Barcelona, Ediciones B, 1989.

—, ed., *Coplas que hizo Jorge manrique a la muerte de su padre*, Barcelona, PPU, 1991.

—, ed., *Poesía,* Barcelona, Crítica,1993.
Caravaggi, G., ed., *Poesía,* Madrid, Taurus, 1984.
Cortina, A., ed., *Cancionero,* Madrid, Espasa-Calpe, 1929; 1941, 2ª ed.
Díaz Castañón, C., *Coplas a la muerte de su padre,* Madrid, Castalia, 1983.
Foulché-Delbosc, R., ed., *Coplas que fizo Jorge Manrique por la muerte de su padre. Edición crítica;* Barcelona, L'Avenç, 1902; reed. en Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1912; incluidas en el *Cancionero castellano del siglo XV,* Madrid, 1915, BAE 22.
Gómez Moreno, Á., ed., *Poesía completa,* Madrid, Alianza Editorial, 2000.
Pérez Priego, M. Á., ed., *Poesías completas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
Rodríguez- Puértolas, J. L., ed., *Cancionero,* Madrid, Akal, 1997.
Serrano de Haro, A., ed., *Obras,* Madrid, Alhambra, 1985.
Suñén, Luis, ed., *Poesía,* Barcelona, Edaf, 1980.

BIBLIOGRAFÍAS

Amaral, Rubén, "Nueva contribución a la bibliografía de Jorge Manrique", *Boletín bibliográfico de la AHLM* 13 (1999), pp. 449-545. (Cuadernos bibliográficos, 23).
Carrión Gutioz, M., *Bibliografía de Jorge Manrique (1479-1979),* Palencia, Diputación, 1979.
Matjastic, A., *The history of criticism of Las Coplas de Jorge Manrique,* Madrid, Rocana, 1979.

ESTUDIOS BIOGRÁFICOS

Benito Ruano, E., "Autógrafos de Jorge Manrique", *Archivium,* XVIII (1968), pp. 107-16.

—, "Un episodio bélico (y un autógrafo) de Jorge Manrique", en *La España medieval*, IV, (1984), pp. 139-46.
Lomax, D.W., "¿Cuándo murió don Jorge Manrique?", *Revista de Filología Española*, LV (1972), pp. 1-2.
Navarro, G., "Segura de la Sierra, lugar de nacimiento de Jorge Manrique", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, XLIV (1965), pp. 9-15.
Salazar y Castro, Luis de, *Historia genealógica de la casa de Lara*, Imprenta Real, Madrid, 1696-1697; reimpresión facsimilar por Wilsen, Acedo (Navarra), 1988.

Estudios generales y de crítica literaria

Antolín, G., "Sobre el traductor latino de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Revue Hispanique*, XIV (1906), pp. 22-34.
Aubrun, Ch., "La mort du pare (*Coplas* de Jorge Manrique). Structure et signification", *Mélanges offerts à Pierre Le Gentil*, París, Sedes-CDU, 1973, pp. 75-84.
Battesti-Pelegrin, J., "Faire l'amour ou la guerre? A propos de certains metaphores de Jorge Manrique", *Cahiers d'Études Romanes*, 10, (1985), pp. 7-31.
Beltrán, V. "La transmisión textual de las *Coplas* manriqueñas (1480-1550)", *Incipit*, VII (1987), pp. 95-117.
—, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
—, *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990.
—, "Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique", *Historias y ficciones*, eds. R Beltrán y otros, Valencia, Universidad, 1992, pp. 168-88.
Bismut, R., "Camões, lecteur de Jorge Manrique", *Arquivos do Centro Cultural portugués*, 19 (1983), pp. 521-28.
Borello, R., "Las *Coplas* de Jorge Manrique: estructura y fuentes", *Cuadernos de Filología*, 1 (1976), pp. 49-72.

Borghini, V., *Giorgio Manrique. La sua poesía e il suo tempo,* Génova, Istituto Universitario di Magistero, 1952.

Buceta, E., "Dos papeletas referentes a las *Coplas* de Jorge Manrique", *Bulletin Hispanique,* XXIX (1927), pp. 407-12.

Burkhart, R., "Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon", *Kölner Romanistische Arbeiten,* I (1931), pp. 201-31.

Cabada Gómez, M., "El personaje oyente en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 335 (1978), pp. 325-32.

Caravaca, F., "Notas sobre el título *Coplas* de Jorge Manrique *a la muerte de su padre*", *La Torre,* 73-74 (1973), pp. 185-221.

—, "Foulché-Delbosc y su edición crítica de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* XLIX (1973), pp. 279-99

—, "Notas sobre las llamadas *Coplas póstumas* de Jorge Manrique", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* L (1974), pp. 89-135.

—, "Estudio de ocho coplas de Jorge Manrique en relación con la traducción inglesa de Longfellow", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LI (1975), pp. 3-90.

Caravaggi, G., "Nota manriqueña", en *Studia di Letteratura Spagnola,* Roma, 1966, pp. 155-67.

Casas Rigall, J., "Notas sobre la *annominatio.* Sus valores en la poesía amorosa de Manrique", en *Homenaxe ó profesor Constantino García,* ed. M. Brea y F. Fernández Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1991, vol. II, pp. 259-74.

—, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero,* Santiago de Compostela, Universidad, 1995.

Castro, A., "Muerte y belleza: un recuerdo de Jorge Manrique", *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1967, pp. 78-85.

—, "Cristianismo, Islam, poesía en Jorge Manrique", *Origen, ser y existir de los españoles*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 70-86.

Cernuda, L., "Tres poetas metafísicos", *Bulletin of Hispanic Studies*, 15 (1984), pp. 109-19; repr. en *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 761-77.

Chevalier, Jean-Claude, "Poema, poeta y lector: nota lingüística sobre un poema de Jorge Manrique", *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 10 (1982), pp. 15-35.

Colonnello, P., "'Honra' e 'honor' nelle *Coplas a la muerte de su padre* di J. Manrique. Loro ambito semantico", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XIX (1977), pp. 417-34.

Correa, G., "Lenguaje y ritmo en las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte su padre*", *Hispania*, LXIII (1980), pp. 185-96.

Curtius, E. R., "Jorge Manrique und der Kaisergedanke", *Zeitschrift für romanische Philologie*, LII (1932), pp. 129-51.

Darbord, M., "Sur deux allégories des *Coplas* de Jorge Manrique: les fleuves et le chemin", *Iberica*, 1 (1977), pp. 82-88.

Darst, D. H., "Poetry and Politics in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", *Medievalia et Humanistica*, XIII (1985), pp. 197-206.

Domínguez, F., *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington, University of Kentucky, 1988.

—, "Textos que sanan y textos que matan: La invocación en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Studies on Medieval Spanish literature in honor of Charles F. Fraker*, eds. M. Vaquero y A. Deyermond, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, pp. 107-18.

Dunn, P., "Themes and images in the *Coplas por la muerte de su padre* of Jorge Manrique", *Medium Aevum*, XXXIII (1964), pp. 169-83.

Foulché-Delbosc, R., "La traduction latine des *Coplas* de Jorge Manrique", *Revue Hispanique,* XIV (1906), pp. 9-21.

Garcia, M., "Vivir y morir de amor en la poesía de Jorge Manrique", *Voces,* 2 (1991), pp. 39-49.

Gilman, S., "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XIII (1959), pp. 305-324.

Gómez Galán, A., "Contribución al estudio de las *Coplas de* Jorge Manrique", *Arbor,* 45 (1960), pp. 56-71.

González Rolán, T. y Saquero, P., *Las Coplas de Jorge Manrique entre la Antigüedad y el Renacimiento. Edición y estudio del texto castellano y de la traducción latina contenidos en el códice d.IV.5 de la Biblioteca de El Escorial,* Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

Harrington, N., "The 'fragua de la muerte' image in Jorge Manrique's *Coplas*", *Hispanofila,* XXVII (1984), pp. 1-8.

Hook, D., "A Precursor of *O soldado prático: Trouas feitas polos lascaryms da India contra Don Graçia Visorey,* an adaptation of Jorge Manrique's *Coplas*", *Portuguese Studies,* VII (1992), pp. 16-54.

Indini, M. L., "Poesia della metafora nelle *Coplas* di Jorge Manrique", *Annali dell'Istituto Universitario. Sezione Romanza,* 31 (1989), pp. 191-203.

Kinkade, Richard P., "The historical date of the 'Coplas' and the death of Jorge Manrique", *Speculum,* 45 (1970), pp. 216-24.

Krause, A., "Jorge Manrique y el culto de la Muerte en el cuatrocientos", *Anales de la Universidad de Chile,* 117 (1960), pp. 7-60; orig. "Jorge Manrique and the cult of death in the Cuatrocientos", *Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures,* 1 (1937), pp. 79-136.

Labrador, J., Zorita, C. Á. y Difranco, R., "Cuarenta y dos, no cuarenta coplas en la famosa elegía manrique-

ña", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 56 (1985), pp. 37-95.

Lama, V. de, "Fama póstuma de "Justa fue mi perdición", canción atribuida a Jorge Manrique", *Medioevo y literatura. V Congreso de la AHLM,* eds. Juan Paredes y P. Gracia, Granada, Universidad, 1995, vol. II, 531-51.

— y Fernández, G., "La fortuna musical de las *Coplas* de Jorge Manrique en los Siglos de Oro", *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM,* ed. J.M. Lucía, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, vol. II, pp. 367-78.

Liborio, M., "Contributi alla storia dell'ubi sunt", *Cultura Neolatina,* XX (1960), pp. 114-209.

Lida de Malkiel, Mª R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español,* México, El Colegio de México, 1950.

—, "Para la primera de las coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre", *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975, pp. 201-206; orig. *Romance Philology,* XVI (1962-1963), pp. 170-73.

—, "Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española", *Estudios sobre la literatura española del siglo XV,* Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 145-78; orig. *Revista de Filología Hispánica,* 4 (1942), pp.152-71.

López Estrada, F., "Jorge Manrique, poeta del tiempo", *Los "primitivos" de Antonio y Manuel Machado,* Madrid, Cupsa, 1977, pp. 176-206.

Mancini, G., "Schema per una lettura delle *Coplas* di Jorge Manrique", *Prohemio,* 1 (1970), pp. 7-18.

Márquez Villanueva, F., "Sobre el 'Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra'", *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch,* ed. E. Luna Traill, México, UNAM, 1992, pp. 305-26.

Michaëlis de Vasconcelos, C., "*Recuerde el alma dormida* (Unas palavras ao auctor da *Antología de poetas líricos*)", *Revue Hispanique,* 6 (1899), pp. 148-62.

Monleón, J. B., "Las *Coplas* de Manrique: un discurso político", *Ideologies and Literature*, 4 (1983), pp. 116-132.

Monte, A. del, "Chiosa alle *Coplas* di Jorge Manrique", *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola,* ed. G. M. Bertoni, Turín, 1965, pp. 61-79.

Montgomery, Th., "Jorge Manrique and the dynamics of grieving", *Hispania,* 78 (1995), pp. 483-90.

Moreno Báez, E., "El gótico nominalista y las *Coplas* de Jorge Manrique", *Revista de Filología Española,* LIII (1970), pp. 95-113.

Morreale, M.: "Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el "¿ubi sunt?" lleva hasta el "¿qué fueron?" de Jorge Manrique", *Thesaurus,* 30 (1975), pp. 471-519.

Navarro Tomás, T., "Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XV (1961), pp. 169-179; repr. en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca,* Barcelona, Ariel, 1973, pp. 67-87.

Orduna, G.: "Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: estructura e intencionalidad", *Romanische Forschungen,* XXLIX (1967), pp. 130-151.

Palumbo, P., "L'ordine delle strophe nelle *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique", *Medioevo Romanzo,* VIII (1983), pp. 193-215.

—, "Sull' interpretazione de alcuni luoghi delle *Coplas* di Jorge Manrique", *Medioevo Romanzo,* IX (1984), pp. 403-20.

Pérez Gómez, A., *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique,* Textos literarios rarísimos, Cieza, La fonte que mana y corre, vols. V-IX, 1961-1962.

—, *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique. Noticias bibliográficas,* Cieza, 1984.

Pinna, M., "Echi delle *Coplas* de Jorge Manrique nell poesia contemporanea", *Filologia moderna,* 7-8 (1978), pp. 89-101

Rico, F., "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), pp. 325-38.

—, "A fianco di Garcilaso: Poesia italiana e poesia spagnola nel primo cinquecento", *Studi Petrarcheschi*, IV (1987), pp. 229-36.

—, "La tradición, el poema", *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 286-93.

—, "Un penacho de penas", *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo* XV, Barcelona, Crítica,1990, pp. 189-230; orig. *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 274-84.

—, "Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428", *Texto y contextos...*,1990, pp. 169-88; orig. *Anuario de Estudios Medievales*, II (1965), pp. 515-24.

Rodríguez Puértolas, J., "Jorge Manrique y la manipulación de la historia", *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin, 1986, pp. 123-33.

Romera Castillo, J., "La sinonimia, recurso de estilo de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 10 (1986), pp. 125-53.

Round, N. G., "Formal integration in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", *Readings in Spanish and Portuguese poetry for Geoffrey Connell*, eds. N. G. Round y D. G. Walters, Glasgow, University of Glasgow, 1985, pp. 205-21.

Royo, Mª D., "Jorge Manrique y el *ars praedicandi*: una aproximación a la influencia del arte sermonario en las *Coplas a la muerte de su padre*", *Revista de Filología Española*, XXLIV (1994), pp. 249-60.

Salinas, P., *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974 [1947].

Sánchez Arce, N., *Glosas a las Coplas de Jorge Manrique*, Madrid, Sancha, 1956.

—, "Las glosas a las *Coplas* de Jorge Manrique", *Clavileño,* VII (1956), pp. 45-50.

Sánchez Ferlosio, R., "El caso Manrique", *Las semanas del jardín,* Madrid, Nostromo 1974, pp. 211-64; hay reedición en Madrid, Alianza, 1981.

Senabre, R., "La primera edición de las *Coplas* de Jorge Manrique", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter,* Madrid, Cátedra, 1983, pp. 509-17.

—, "Puntos oscuros en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Anuario de Estudios Filológicos,* 7 (1984), pp. 339-51.

Serrano de Haro, A., *Personalidad y destino de Jorge Manrique,* Madrid, Gredos, 1975 [1966].

— , "Un combite que hizo don Jorge manrique a su madrastra", *Homenaje a Antonio Pérez Gómez,* Cieza, 1978, vol. II, pp. 203-17.

Silverman, S., "Concerning the *arrabal de senectud* in Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", *Studies in Honor of Everett W. Hesse,* Lincoln (Nebraska), 1981, pp. 135-41.

Sorrento, L., *La poesia e i problemi della poesia di Jorge Manrique,* Palermo, Palumbo, 1941.

Spitzer, L., "Dos observaciones sintáctico-estilística a las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* IV (1950), pp. 1-24.

Swietlicki, C., "Live as a game: The *tablero* image in Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre*", *Kentucky Romance Quarterly,* 26 (1979), pp. 433-44.

Tesauro, P., "'Los infantes de Aragón, ¿qué se hizieron?': huellas aragonesas en el Reino de Nápoles", *Incipit,* XVI (1996), pp. 175-88.

Vinci, J.: "The Petrarcan source of Jorge Manrique's *Las Coplas*", *Italica,* XLV (1968), pp. 314-28.

Whinnom, K., "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511", *Filología,* XIII (1967-1968), pp. 361-81.

—, "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras Completas. Poesías,* vol. III, Madrid, Castalia, 1979.

—, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981.

Zambrano, M., "Jorge Manrique", *Pensamiento y poesía en la vida española,* México, El Colegio de México, 1989 [1939], pp. 115-124.

LISTA DE ABREVIATURAS

AHLM Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Beltrán V. Beltrán, ed., *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993.

Caravaggi G. Caravaggi, ed., *Poesía*, Madrid, Taurus, 1984.

CGM *Cancionero de Gómez Manrique*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1885; facs. de la Diputación de Palencia, 1991.

11CG *Cancionero General de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo, Valencia, Cristóbal Koffman, 1511.

14CG *Cancionero General de muchos y diversos autores otra vez impresso emendado y corregido por el mismo auctor* de Hernando del Castillo, Valencia, Jorge Costilla, 1514.

Corominas Joan Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984-1986.

Cortina A. Cortina, ed., *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, 1941 2ª ed.

F-D R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo* XV, Madrid, 1915, 2 vols., BAE 19 y 22.

Gómez Moreno	Á. Gómez Moreno, ed., *Poesía completa,* Madrid, Alianza, 2000.
Homenaje Dutton	*Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en Homenaje a Brian Dutton,* eds. Ana Menéndez Collera y V. Roncero, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
Medioevo y literatura	*Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval,* eds. J. Paredes y P. Gracia, Granada, Universidad, 1995, 4 vols.
MP	R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica,* Madrid, Espasa-Calpe, [1904] 1980.
Pérez Priego	M. Á. Pérez Priego, ed., *Poesías completas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
Rodríguez Puértolas	J. L. Rodríguez-Puértolas, ed., *Cancionero,* Madrid, Akal, 1997.
Serrano de Haro	A. Serrano de Haro, ed., *Obras,* Madrid, Alhambra, 1985.

NOTA PREVIA

LA EDICIÓN QUE tiene el lector entre sus manos pretende acercar la obra de Jorge Manrique al público en general y al estudioso de la literatura en particular. La existencia de muchas y notables ediciones y estudios han facilitado la tarea, proporcionando a esta editora una masa ingente de información que sola de ninguna manera hubiera sido capaz de reunir. Tampoco habría llegado a entender y apreciar los poemas sin ayuda de sus comentarios. Sin embargo, esa misma abundancia y calidad de materiales han supuesto una dificultad tanto a la hora de realizar una selección, como en el momento de proponer una perspectiva o un dato nuevos. Respecto a lo primero, mi intención ha sido discriminar las aportaciones que realmente servían para aclarar puntos oscuros en la lectura o para arrojar luz sobre el proceso creativo, la composición literaria o el contexto ideológico del poema en cuestión. He creído obligado, aunque pueda resultar algo engorroso para la lectura, indicar en cada caso la fuente de donde procede la información; de esta manera, el lector podrá trazar la evolución de la crítica manriqueña, acudiendo si lo desea al estudio o nota original, donde podrá ampliar el dato. Por otro lado, he procurado contribuir al mejor conocimiento de la poesía de Manrique subrayando la coherencia del conjunto de la poesía amorosa, aclarando las dificultades semánticas, indicando nuevas

fuentes y lecturas o matizando las de estudiosos anteriores. Este mismo propósito de situar la presente edición dentro de la rica tradición de estudios manriqueños —base ineludible que ha de servir como punto de partida, pero no de llegada para la propia tarea— ha guiado la labor textual.

El *Cancionero General* de 1511, con las correcciones y añadidos de la posterior reedición de 1514, es la base para la edición de la poesía amorosa. Dado que es más que probable que Hernando del Castillo echara mano de un cancionero personal de Jorge Manrique, seguimos también el orden de las composiciones que allí se encuentra —que en algún caso podría seguir una disposición cronológica (por ejemplo, el poema núm. 5 parece anterior al 11 y el 42 al 43)— y la división en subgéneros poéticos, colocando al final de cada sección los poemas que proceden de fuentes manuscritas. Las excepciones se explican en el lugar correspondiente (núms. 36, 38). Tras las amorosas siguen las obras de burlas y, tras ellas, las *Coplas,* que aunque faltan en el *Cancionero general* ocuparían como obra moral y doctrinal el último lugar en cualquier recopilación de la época. He reservado un apartado final para los poemas atribuidos, entre los que incluyo las *Coplas póstumas*. Para las *Coplas a la muerte de su padre* tomo como base la copia incluida en *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, siguiendo de nuevo a Beltrán (1991). Pese a que las rúbricas a los poemas no son del autor, reproduzco las del testimonio empleado como base, recogiendo en algún caso aquellas variantes que dan pie a una lectura diferente del poema (por ejemplo, del núm. 40). Aunque he manejado las fuentes, no doy una lista exhaustiva de variantes, labor ya realizada, como se ha indicado antes. Anoto únicamente las lecturas descartadas del texto base, razonando la selección de variantes y las enmiendas propuestas.

En todos los casos se indican antes del poema los testimonios más importantes que lo han transmitido. También he considerado conveniente indicar el esquema de cada composición, pues la métrica se ha convertido en un aspecto excesivamente descuidado en los estudios medievales y que suele ocasionar más de un quebradero de cabeza a los estudiantes. Sigue un pequeño comentario que pretende servir de guía de lectura en la difícil empresa, para quien no esté habituado a la poesía de cancionero y a veces también para quien lo está, de comprender el texto. También pensando en el primer tipo de lector, reseño los elementos que configuran cada uno de los subgéneros poéticos —las coplas, esparsas, canciones, motes, preguntas y respuestas— cultivados por Manrique, situando los poemas dentro del contexto social y literario que le fueron propios. De esta manera espero facilitar la comprensión de la obra manriqueña e incitar a adentrarse en la selva sin desbrozar todavía que es la poesía de cancionero. A los textos sigue un glosario donde se recogen los vocablos propios de la lengua medieval o que son empleados con un significado distinto del actual (*sobrar* 'exceder', *desigual* 'impar, inigualable', *almazén* 'conjunto de pertrechos de guerra', *prisiones* 'grilletes', etc.) y que nos recuerdan que pese a que en Manrique apenas encontramos palabras que no pertenezcan a la lengua actual, éstas esconden bajo su aparente transparencia semántica una realidad diferente a la de nuestros días.

Los criterios de edición han sido los siguientes:

— Separo las palabras de acuerdo con las normas de hoy, restituyendo las vocales elididas (*me as* por *m'as*, *me acorre* por *m'acorre*, *que es* por *qu'es*, etc.), pues las contracciones son extremas en el texto del *Cancionero*, pero no así en los restantes testimonios.

— Se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas según los usos actuales. Después de mucho dudar, mantengo los sustantivos que se refieren a personificaciones

alegóricas (*amor, pesar, ventura, desseos*) en minúscula porque pueden entenderse también por lo que expresan, sentimientos en abstracto.

— Acentúo según las normas vigentes, excepto en el caso de monosílabos, cuando pueda haber confusión con un homógrafo. Así, añado tilde en *ál* 'otra cosa', *só* 'soy' y distingo entre *vós* y *nós* cuando funcionan como sujeto y *vos* y *nos* como complemento directo.

— Normalizo el uso de *i/j/y* y *u/v*, con valor vocálico las primeras y consonántico las segundas.

— Se escribe uniformemente *m* delante de *b/p* y *n* en los demás casos.

— Se regulariza el uso de *ç* ante *a, o, u* y *c* ante *e, i*.

— Modernizo el uso de la *qu*, por lo que escribo *cuistión/cuestión* por *qüestión/qüistión, cuanto* por *quanto*, etc.

— Se simplifican las consonantes dobles sin valor fonológico, incluyendo el artículo ante vocal (*ell* por *el*), muy frecuente en el *Cancionero general*.

— Se conservan todas las grafías peculiares de la lengua medieval que tengan significación lingüística: la variación *ss/s* en posición intervocálica, la oscilación entre la *f*, la *h* y nada, que afecta sobre todo a las formas del verbo *haber* (*e perdido, a venido*, etc.), así como las vacilaciones entre *g/j/x* y otras sibilantes.

— Se mantiene la ortografía de los grupos cultos, aunque su mantenimiento o simplificación no responde a la realidad fonética, como se deduce de la rima (*ficiones, subiecto, escriptura*, etc.).

— Regularizo el único caso en que aparece la ortografía arcaica de *fee* (poema 17, v. 71), pues es un caso aislado, procedente del *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, una copia del siglo XVIII.

M. M.

POESÍA

OBRA AMOROSA

I. COPLAS*

1
Comiençan las obras de don Jorge Manrique

Con el gran mal que me sobra
y el gran bien que me fallesce,
en començando algún obra

* Este primer grupo de composiciones aparece en el *Cancionero General* bajo el apartado "obras de amores", que en realidad puede hacerse extensivo a otros poemas que en la citada antología figuran agrupados según el género. Por ese motivo se emplea aquí como rúbrica caracterizadora la denominación de coplas, que comienza a reemplazar al término *dezir* como etiqueta genérica para los poemas narrativos tras la muerte del Marqués de Santillana (1456). El *dezir* narrativo se caracterizaba por su carácter culto. Predominaba en él la construcción alegórica, las visiones al estilo dantesco, la lengua latinizante y la erudición mitológica. Todo ello desaparece o se aminora notablemente en las coplas en favor del elemento lírico y las experiencias cotidianas (torneos, debates, batallas, castillos y naos de amor) como referente constructivo. *Vid.* Beltrán (1989, pp. 63-68) y los trabajos citados abajo a propósito de las canciones.

1 *11CG* (f. 96v-97r), *14CG* (f. 74v)
Doce estrofas compuestas por dobles quintillas octosilábicas o coplas reales (*abaab:cdccd*). Es la forma estrófica preferida por Manrique junto con la copla de pie quebrado para los poemas extensos.

Es un poema donde se narra una historia de amor cortés que puede considerarse arquetípica: el proceso de enamoramiento (vv. 21-60), los sentimientos iniciales de alegría del enamorado (vv. 61-80) y de desesperación ante el rechazo de la amada (vv. 81-90) y el martirio y muerte por amor, del que sólo podrá librarse ante un nuevo gesto de la amada (vv. 91-100). Resulta llamativo que se recoja en un poema cancioneril

la tristeza que me cobra
todas mis ganas empesce.
Y en queriendo ya callar,
se levantan mil sospiros
y gemidos a la par,
que no me dexan estar
ni me muestran qué deziros.

---

la secuencia de una historia de amor entera y que se acumulen, como ocurre en éste, tan alto número de motivos: el carácter inefable del amor (vv. 9-10, 17-20), la personificación de sentimientos y la enajenación del amante (vv. 21-30), la alegoría militar (vv. 33-50 y ss.), la prisión de amor (vv. 61 y s.) y el martirio y la muerte de amor (vv. 96 y ss.). También es la única composición en Manrique precedida de una introducción en la que se explica a la vez el origen amoroso de la creación poética y la creación literaria, como sucedía —aunque con características propias— en la *cansó* provenzal. No parece, por tanto, casualidad que sea este el poema que abre el cancionero manriqueño, que parece tener un carácter proemial como ha indicado Beltrán.

3 *Algún*, con apócope, seguramente por conveniencia métrica. El sentido de estos versos es 'cuando comienzo alguna acción, la tristeza se apodera de mí quitándome las ganas de llevarla a cabo'. La *obra* a la que se refiere podría ser también el propio poema en el que va a contar su dolorido amor (*cf.* vv. 6-13). En la tradición provenzal era frecuente introducir, a modo de preámbulo, comentarios metaliterarios referentes a la composición del propio poema.

6 *Y en queriendo ya callar*: puede significar tanto 'cuando quería callarme' o 'en el momento en que iba a callarme'. En la Edad Media *querer* podía utilizarse tanto como verbo auxiliar con sentido incoactivo (*v. Cantar de Mio Cid*, "ya quieren crebrar los albores" 'está a punto de amanecer', v. 456) como con el significado actual de 'amar' y 'tener la intención de, desear'.

6-10 El impulso amoroso que ocasiona la mudez del poeta, bien porque resulta imposible expresar su naturaleza, bien porque la declaración amorosa no sirva para conseguir a la dama, es un motivo frecuentado en toda la poesía cancioneril. A él alude Manrique en muchas de sus composiciones y le dedica varias esparsas (núms. 18, 20, 21, 24). En este caso, el tópico de lo indecible del amor es expresado mediante una paradoja: los gemidos y suspiros impiden al poeta permanecer en silencio, como querría o co-

No que mi dezir se asconda
mas no hallo que aproveche,
ca puesto que me responda
vuestra vela o vuestra ronda
responderá que yo peche.
Dirá luego: "¿Quién te puso
en contienda ni cuistión?".

---

mo se disponía a hacerlo, pero tampoco le son de ayuda para hablar. *V.* J. Battista-Pellegrini, "Decir / callar: reflexiones sobre un motivo cancioneril", *Actas del II Congreso de la AHLM*, eds. J.M. Lucía y otros, Alcalá de Henares, 1992, vol. I, pp. 187-202.

11 *No que mi dezir se asconda*: La ausencia de verbo principal dificulta la comprensión del verso. Pudiera introducir un matiz concesivo a lo dicho antes; es decir, 'a pesar de todo, mi dezir no se esconde'. Obsérvese que *dezir* tiene el doble sentido de 'hablar' y de 'poema narrativo', por lo que ha de interpretarse que el poeta se siente capaz de hablar a su amada y de escribir el poema que sigue (*cf.*, sin embargo, la opinión contraria de Serrano de Haro). Menos coherente con el resto de la estrofa me parece suponer una omisión del verbo principal, de sentido desiderativo ('No quiero que se esconda...'), que pudiera estar en el verso anterior ('No queriendo callar ... / No [queriendo] que mi dezir se asconda') como propone Beltrán.

13 *puesto que*: aunque, suponiendo que.

14 A partir de aquí se sugiere que la dama es como una fortaleza o está dentro de un recinto amurallado, protegido por la guardia que hace la ronda para repeler los intentos de conquista del enamorado. La imaginería militar para describir el proceso amoroso, aunque puede rastrearse en todos los géneros de la literatura cortesana, es especialmente del agrado de Manrique. *Vid.* los poemas 6 y 8.

15 Quizás haya encerrada una alusión al refrán "a lo hecho, pecho", aunque no he podido documentarlo en las fuentes medievales. *Cf.* abajo, v. 80, donde se recoge de manera expresa otro. Es recurso estilístico bastante frecuente en la poesía de cancionero.

17 *contienda* y *cuistión* son términos complementarios que pertenecen al mismo campo semántico de 'discutir', pero mientras *contender* implica cierto carácter de violencia, la *cuestión* es un ejercicio retórico en el que se contraponen dos puntos de vista opuestos. También podría entenderse que se trata de una pareja de sinónimos, pues *cuestión* tiene el sentido vulgar 'pendencia, riña' (Serrano de Haro, Beltrán); sin embargo, este significado parece encajar menos que el anterior en este contexto.

Yo, aunque bien no me escuso
ni rehúso ser confuso,
contaré la ocasión.

Y diré que me llamaron
por los primeros mensajes
cien mil que vos alabaron,
y alabando no negaron
recebidos mil ultrages.
Mas es tal vuestra beldad,
vuestras gracias y valer,
que razón y voluntad
os dieron su libertad
sin poderse defender.

Emprendí, pues, noramala,
ya de veros por mi mal,
y en subiendo por la escala

21-30 El poeta es convocado por la fama de la dama (vv. 22-25), ante cuya belleza y valer se rinden su razón y voluntad (26-30), aunque no la ve hasta el v. 36. El amor de oídas, al que Manrique dedica también una canción entera (núm. 28), es un tópico muy cultivado ya en los siglos XII y XIII por los poetas provenzales, en especial por Joufré Roudel, y en los relatos artúricos. El motivo perdurará hasta el *Quijote* y todavía se encuentra en algunas comedias del Siglo de Oro (D. Ynduráin, "Enamorarse de oídas", *Serta philologica Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 589-603).

30 *poderse defender*: los textos leen *poder defenderse*, imposible por la rima. Sigo la enmienda de Cortina y restantes editores modernos.

31-32 Me puse en camino para veros.

33 La escala sugiere que la dama es como una fortaleza que ha de ser conquistada. Detrás está la realidad de la época, pero también el tópico literario: la dama se ocultaba no pocas veces tras el alto muro de un jardín, como se recoge en la *Celestina*, donde Calisto muere precisamente al resbalársele el pie en la escala. Tampoco puede tampoco descartarse una influencia difusa del *Roman de la rose* ("Si vi un gran vergier grant et lé / tout clos

no sé cuál pie me resvala:
no curé de la señal.
Y en llegando a la presencia
de bienes tan remontados
mis desseos y cuidados
todos se vieron lançados
delante vuestra excelencia.

Allí fue la gran cuistión
entre querer y temor,
cada cual con su razón
esforçando la passión
y alterando la color.
Y aunque estava apercebido
y artero de escarmentado,
cuando ovieron concluido,
el temeroso partido
se rindió al esforçado.

---

d'un haut mur bataillé", vv. 130-31), con el que el poema comparte la personificación en alegoría de los sentimientos (razón, voluntad, v. 28; desseos y cuidados, v. 38; querer y temor, v. 42), aunque hasta ahora no se ha encontrado evidencia sobre la circulación de la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meung en Castilla —aunque sí en Cataluña— y la imagen quizá ya era banal en la época, pues la recuerda la alcahueta en la *Celestina* (auto VI) al sugerir a Calisto la conquista de Melibea: "Pues poned scalas en su muro: unos ojos con que echa saetas [...]. El assiento tiene en parte que a media legua no le pueden poner cerco". Este esquema alegórico fue empleado también como base constructiva en sendos poemas de Quirós y Diego López de Haro (las referencias en Pérez Priego, p. 75, y Beltrán, p. 194, respectivamente).

35 En la poesía amorosa es habitual referirse a los augurios o señales que rodean el encuentro amoroso. *V.* el poema 22.

38-39 Los sentimientos de la dama y el poeta son objetivados mediante personificaciones abstractas: ante las cualidades o "bienes" de la amada, el poeta —prolongando la imaginaría militar— ataca lanzando como proyectiles sus "desseos y cuidados".

41-50 Debate entre el querer y el temor (a ser rechazado) en el que sale victorioso el "esforçado partido", es decir, el querer.

Y como tardé en me dar
esperando toda afruenta,
después no pude sacar
partido para quedar
con alguna fuerça esenta.
Antes me di tan entero
a vós sola, de quien soy,
que merced de otra no espero
sino de vós, por quien muero;
y aunque muera, más me doy.

Y en hallándome cativo
y alegre de tal prisión,
ni me fue el plazer esquivo,
ni el pesar me dio motivo
de sentir mi perdición.
Antes fui acrescentando
las fuerças de mis prisiones
y mis passos acortando
sintiendo, oyendo, mirando
vuestras obras y razones.

Y aunque todos mis sentidos
de sus fines no gozaron,

51 *me dar*: darme, 'entregarme, rendirme'. Es vocablo perteneciente al ámbito militar. En esta época la posición de los pronombres átonos aún no está definitivamente fijada.

55 *esenta*: libre. Es latinismo procedente del ámbito jurídio y eclesiástico. Se encuentra en autores conocidos por el poeta: "[la avaricia es] espía sotil, esenta / de la ganancia escondida"; "De todos bienes esenta, / çercada de torpedat" (*Coplas de los siete pecados mortales* de Juan de Mena y su *Continuación* por Gómez Manrique, 21e-f; 65a).

66-68 Las *prisiones* o grilletes le hacen andar cada vez más despacio; en sentido figurado significa 'fui reduciendo mi libertad hasta quedar pendiente de vós' (Beltrán).

71 En el proceso amoroso cinco eran los grados que marcaban el acercamiento entre los enamorados, desde la primera mirada

los ojos embevecidos
fueron tan bien acogidos
que del todo me alegraron.
Mas mi dicha, no fadada
a consentirme tal gozo,
se bolvió tan presto irada
que mi bien fue todo nada
y mi gozo fue en el pozo.

Robóme una niebla escura
esta gloria de mis ojos,
la cual, por mi desventura,
fue ocasión de mi tristura
y aun la fin de mis enojos.
Cuál quedé, pues, yo quedando
ya no ay mano que lo escriva,

---

hasta la consumación amorosa. En algunos textos contemporáneos a Manrique se seguía de manera expresa esa gradación de intimidad, de menor a mayor, según el sentido corporal empleado para establecer contacto con el amante: "El primer movimiento de amor está e es en la conosçencia o vía de conoçer. Desçiende de los cinco sesos principales del cuerpo, asý como es: del veer de los ojos, e del oír de las orejas, e del oler de las narizes, e del gustar de la boca, e del palpar de las manos. E aún este conosçimiento es en otra parte del cuerpo; esto es, en el seso intelectual, el qual es la imaginaçión" (*Flor de virtudes*, en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, ed. José Mª Azáceta, Madrid, CSIC, 1956, vol. II, p. 687). De ahí se concluye que el amante no ha podido pasar en este caso de contemplar a su amada.

80 Alusión al refrán "mi gozo en un pozo" (E. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española, 1958, *s.v.*)

81 Comienza la última parte del proceso de amores, la del desamor o rechazo del enamorado por parte de la dama.

86 *quedé*: el original lee *puede*, error que ya corrigió Cortina (1929). *quedando*: Beltrán sugiere que pudiera tratarse de un error por *penando*, aunque él mismo señala que el juego de formas derivativas *quedé/quedando* es propio del estilo manriqueño. Otra razón para aceptar la lección original es que la expresión de dolor por parte de

ca si yo lo vo pintando,
mis ojos lo van borrando
con gotas de sangre biva.

La crueza de mis males
más se calla en la dezir
pues mis dichos no son tales
que igualen las desiguales
congoxas de mi bevir.
Mas después de atormentado
con cien mil agros martirios,
diré cuál amortajado
queda, muerto y no enterrado,
a escuras, sin luz ni cirios:

cual aquel cuerpo sagrado
de San Vicente bendito,

quien se queda ante la partida del amado es un motivo muy frecuente en este tipo de poesía, tal y como apunta Gómez Moreno.

88 *vo*: voy. Es la forma etimológica, que compitió con la actual hasta el siglo XVI (MP §116.5).

90 Las lágrimas, "de sangre biva", van borrando el poema a medida que lo escribe. Es un motivo que aparece también en otros poetas de la época (citados en Serrano de Haro) que forma parte del tópico de lo indecible señalado antes (vv. 6-10).

94 *desiguales*: extremadas, sin igual. Es uno de los términos favoritos del poeta para la expresión hiperbólica de sus penas amorosas.

100 *a escuras*: el *Cancionero General* lee *ascuras*. Desarrollo la contracción siguiendo a Beltrán, que señala la analogía con el v. 81.

101-110 Comparación entre el martirio de amor del poeta y el sufrido por san Vicente de Valencia, muerto en el año 287 después de espantosos suplicios. Su cadáver fue abandonado sin enterrar, pero un cuervo impidió que fuera pasto de los carroñeros. Su culto estaba muy extendido en la Edad Media; el relato de su martirio fue incluido en *La leyenda dorada* de Jacobo della Vorágine, en el *Peristephanon* (canto V) de Prudencio y en los *Acta Sanctorum*. No obstante, parece muy verosímil que Manrique no siguiera las fuentes escritas, sino que tuviera en mente

después de martirizado
a las fieras fue lançado
por cruel mando maldito;
   mas otro mando mayor
de Dios, por quien padesció,
le embió por defensor
un lobo muy sin temor
y un cuervo que le ayudó.

Fin

   Assí guardan mi persona
por milagro, desque he muerto,
un león con su corona
y un cuervo que no abandona
mi ser hasta ser despierto.
   Venga, pues, vuestra venida
en fin de toda mi cuenta;

---

el recuerdo del retablo existente en Segura de la Sierra dedicado a este santo. Los caballeros de Santiago reconquistaron la villa en 1212, justo el día de su festividad, por lo que la elección además de ponderar hiperbólicamente el martirio de amor del poeta, tiene "un fuerte componente biográfico" (Beltrán). La inspiración iconográfica parece segura si atendemos a la presencia del lobo, que en las fuentes escritas aparece queriendo devorar el cadáver, pero cuya presencia en la imagen del retablo bien pudo haber sido malinterpretada por el poeta, tal y como opina también Pérez Priego: "Manrique quizá se inspire en una fuente iconográfica donde apareciesen estáticos el cuervo y el lobo, y diese la impresión de que ambos defendían el cadáver".

113 La sustitución del lobo por el león, el más noble de los animales, se debe a razones obvias de prestigio y a la función heráldica de este último, pues figura en el escudo de armas de la Casa de Lara, de la que descendían los Manrique.

115 *hasta ser despierto*: hasta que vuelva en sí, hasta adquirir de nuevo plena conciencia (*cf.* el v. 2 de las *Coplas*). Las oraciones de infinitivo eran construcción habitual en la lengua del XV por influencia del latín. Otro ejemplo en el poema 9, vv. 33-35.

venga ya, y verá mi vida
que se fue con vuestra ida,
mas deve quedar contenta.

2

*Otras suyas estando ausente de su amiga a un mensagero que allá embiava**

Ve, discreto mensagero,
delante aquella figura
valerosa
por quien peno, por quien muero,
flor de toda hermosura
tan preciosa,
y mira cuando llegares
a su esmerada presencia
que resplandesce,
do quiera que la hallares,

2 *11CG* (f. 97r-97v), *14CG* (f. 75r)
Son diez estrofas en coplas de pie quebrado, que combinan los versos de ocho y cuatro sílabas en sextillas dobles (*8a8b4c8a8b4c:8d8e4f8d8e4f*). La introducción de esta forma, que alcanzó gran éxito en la poesía de cancionero se debe a Manrique, aunque antes la utilizaron otros poetas, como Juan de Mena y después Juan Álvarez Gato y Guevara.

Se trata de las instrucciones para un mensajero que debe declarar a la dama que el poeta se mantiene firme en su amor tras una ausencia; su estructura se corresponde al modelo real de tales instrucciones para embajadores (Beltrán, p. 9). La idea del viaje, tomada también metafóricamente como imagen del amor, sirve para sustentar la unidad de la composición. Es el primero de una serie en que Manrique adopta formas de comunicación propias del ámbito caballeresco y civil como molde genérico para sus poemas (*cf.* los poemas 4, 7, 12, 16, 17).

* La rúbrica, como las restantes, no es de Manrique. En realidad, el poeta anuncia a la amada que ya ha regresado y le ofrece de nuevo su servicio amoroso (*cf.* los vv. 25-30).



Castillo de Garci Muñoz, en Cuenca,
en cuyo asalto murió Manrique en 1479.

–en Edward Cooper: *Castillos señoriales de Castilla s. XV y XVI.*
Tomo II. Fund. Univ. Esp., Madrid, 1980.



Burgomensis:
Suma de todas las crónicas del mundo.
J. Costilla, Valencia, 1510.

Ilustración (grabado en madera).

tú le hagas reverencia
cual meresce.
Llegarás con tal concierto:
los ojos en el sentido,
reguardando,
no te mate quien ha muerto
mi coraçón y vencido
bienamando;
y después de saludada
su valer, con afición,
tras quien sigo,
de mí, triste, enamorada
le harás la relación
que te pido.

Dirásle que soy tornado
con más penas que llevé
cuando partí,
todo siempre acompañado
de aquella marcada fe
que le di;

14 *los ojos en el sentido*: sin perder el sentido de la vista, para que la belleza de la dama no nuble la capacidad de ver del mensajero, o bien, manteniendo la vista en el entendimiento, sin perder el buen juicio.

19-24 No resulta claro con qué sustantivos concuerdan *saludada* y *enamorada*. *Saludada* se refiere a *valer*, bien mediante una concordancia equivalente a un acusativo griego de relación ('saludada respecto a su valer'; *v.* Gómez Moreno) o, quizá por una concordancia *ad sensum*, en femenino porque se refiere a la dama, según sugiere Beltrán. *Enamorada* califica sin duda a *relación*, aunque el hipérbaton hace difícil la lectura. La corrección de ambos términos en *saludado* y *enamorado*, que propone Caravaggi en nota, resulta innecesaria. Mantenemos la lectura de los testimonios en *sigo* y *pido*, aunque la rima resulta imperfecta, ya que no faltan otros casos, eso sí no del todo seguros, en la poesía de cancionero según señala Beltrán.

aquel bivo pensamiento
me a traído sin dudança
assegurado
al puerto de salvamento
do está la clara holgança
de mi grado.

Dirásle cómo he venido
hecho mártir, padesciendo
los desseos
de su gesto tan complido,
mis cuidados combatiendo
sus arreos.
No te olvides de contar
las aflegidas passiones
que sostengo
sobre estas ondas de mar,
do espero los galardones
tras quien vengo.

Recuerde bien tu memoria
de los trabajados días
que e sofrido
por más merescer la gloria

32-36 Se superpone aquí la alusión al viaje físico del que ha retornado el poeta y la imagen del amor como un itinerario lleno de peligros que conduce hasta la seguridad de la amada. La elección del viaje por mar que se insinúa no es casual, pues la navegación era considerada en la Edad Media como la forma de transporte más azarosa. La imagen náutica es aprovechada en otros poemas cancioneriles, singularmente en la *Nao de amor* de Juan de Dueñas, y en varios de Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia y Guevara, todos ellos poetas del círculo de Alonso Carrillo. *Cf.* también el v. 46.

52 *gloria* es término ambiguo en la poesía de cancionero por la amplitud de su significado, que abarca —como *joi* y *goig* en la poesía provenzal— todos los grados del gozo que proporciona el amor, desde la felicidad que da ver correspondida una mirada

de las altas alegrías
de Cupido,
y plañendo y sospirando
por mover a compassión
su crueza,
le di que ando esperando,
bordado mi coraçón
de firmeza.

Que no quiera ni consienta
la perdición, que será
enemiga
de mi vida, su sirvienta,
en quien siempre hallará
buena amiga;
mas que tenga por mejor,
pues con razón me querello,
de guiarme,
y si plaze al Dios de amor,
a ella no pese de ello
por salvarme.

---

hasta el máximo placer de la consumación física, que, desde luego, era considerada una de las más "altas alegrías de Cupido". La ambigüedad se mantiene en los versos siguientes con el empleo de vocablos igualmente abstractos (*perdición*, v. 62; *muerte, matarme*, v. 76, 95; *salvarme, valerme, remedio, remediarme, socorrerme*, v. 72, 91, 92). Sobre su frecuente carácter eufemístico y las dificultades que entraña su entendimiento, *v.* K.Whinnom (1967-1968 y 1981).

58 *le di*: dile. *Cf. supra,* nota al poema 1, v. 51.

60 Era costumbre en las fiestas caballerescas mostrar el amor a una dama mediante figuras significativas llamadas *invenciones*, que se llevaban sobre el casco y que en general resultan hoy muy extravagantes, como norias, castillos, plumas, etc. (*cf.* el poema 38). También era habitual vestir ropas con colores simbólicos o bordadas con estos objetos o con breves poemas significativos, a lo que se parece aludir aquí. Para desvelar su significado era necesario casi siempre conocer los poemas, llamados *letras* o *motes*, que completaban verbalmente la imagen.

Y dirás la pena fuerte
que de su parte me guarda
fatigando
y cuán cierta me es la muerte
si mi remedio se tarda
de su vando.
Dirásle mi mal amargo,
mi congoxoso dolor
y mi pesar,
y sepa que es grande cargo
al que puede y es deudor
no pagar.

Dile que bivo sin ella
como las almas serenas,
muy penado,
de pena mayor que aquélla,
de sus grillos y cadenas
aferrado.
Y si no quiere valerme,
pues yo no sé remediarme
en tal modo,
para nunca socorrerme,
muy mejor será matarme
ya del todo.

Si vieres que te responde
con amenazas de guerra

75 *fatigando*: atormentando. Es latinismo semántico introducido por Juan de Mena (*Laberinto de Fortuna*, vv. 9g, 262f).

78 *de su vando*: de su parte. Las alusiones bélicas están en este poema en segundo plano, pero es fácil percibirlas (*cf.* las "amenazas de guerra", v. 98, que el poeta prevé como respuesta de su amada y el mandato de destierro, v. 101).

86 Las *almas serenas* podrían ser las que están en el limbo, que están sometidas a pena, pero son inocentes. Véase la extensa nota de Serrano de Haro.

según sé,
dile que te diga dónde
su mandado me destierra,
que allá iré.
Y si por suerte o ventura
te mostrare que es contenta,
cual no creo,
suplica a su hermosura
que a su servicio consienta
mi desseo.

Fin

Remediador de mis quexas,
no te tardes, ven temprano,
contemplando
el peligro en que me dexas,
con la candela en la mano
ya penando.
Y pues sabes cómo espero
tu buelta para guarirme
o condenarme,
que no tardes te requiero
en traer el mando firme
de gozarme.

113 *con la candela en la mano*, se refiere a la costumbre de que los moribundos sostuvieran una vela. Era frase hecha equivalente a 'estar muriéndose'.

116 En la Edad Media se pensaba que el amor era una enfermedad mental y su tratamiento aparece en los libros de medicina de la época. Normalmente la enfermedad aquejaba a quienes no eran correspondidos, por lo que aquí el poeta pide a la dama que le sane otorgándole su amor.

120 *de gozarme*: de darme gozo. Es otro vocablo ambiguo, cuyo significado cubre el mismo campo léxico que *gloria* (en v. 52).

3

Otras suyas diziendo qué cosa es amor

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón,
una fuerça de tal suerte
que todo seso convierte
en su fuerça y afición;
una porfía forçosa
que no se puede vencer,
cuya fuerça porfiosa

3 *11CG* (f.98); *14CG* (f. 75v); *Cancionero de Ramón de Llavia,* Zaragoza, ¿1486-1490? (f. 78); *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, Zamora, 1483 (f. 87v) y reimpresiones posteriores. *Llavia* trae una versión ligeramente distinta que pudiera representar un estadio anterior en la composición (Beltrán 1992; las variantes pueden leerse también en su edición). Son coplas reales: cinco estrofas de quintillas dobles octosilábicas (*abaab:cdccd*).

Las definiciones de amor han existido en la poesía amorosa culta desde la época provenzal. La importancia de esta composición radica en que es la primera en la poesía de cancionero que recurre a la reiteración de antítesis y paradojas para la definición del amor, un recurso que se debe a Petrarca (Rico 1978, pp. 9-12; 1987, p. 233). De su influencia en la lírica castellana es este poema uno de los primeros ejemplos, que abrirá camino a otros en el siglo XV y los Siglos de Oro (*v.* Beltrán, que ha de completarse con M. García Bermejo, "Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV", *Homenaje Dutton*, pp. 275-84). La abundancia de testimonios de este poema y las numerosas secuelas posteriores indican una gran difusión en la época. Un estudio particular sobre este poema en Chevalier (1982).

1 *fuerça tan fuerte*: todo el poema está construido sobre dos recursos básicos, la *annominatio* o recursos de derivación consistentes en repetir un mismo lexema en formas diferentes, y el oxímoron o parejas de opuestos, que definen la naturaleza contradictoria del amor, que produce placer y dolor a un tiempo.

4 *todo seso*: la edición de 1514 del *Cancionero general* lee *todo el seso*, enmienda que acepta Beltrán, pero no parece necesaria para el sentido ni la métrica.

hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es plazer en que ay dolores,
dolor en que ay alegría,
un pesar en que ay dulçores,
un esfuerço en que ay temores,
temor en que ay osadía;
un plazer en que ay enojos,
una gloria en que ay passión,
una fe en que ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.

Es una catividad
sin parescer las prisiones,
un robo de libertad,
un forçar de voluntad
donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,

15-20 La rima *enojos-antojos-ojos* será una de las de más éxito en la poesía de cancionero y llegará hasta el Siglo de Oro, siendo especialmente frecuente en Lope de Vega (v. *Comedia de Carlos el perseguido,* eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega,* Lérida, ed. Millenium, vol. I, p. 419 n. 60). Sobre ella está construida una conocida *invención* de Manrique (núm. 38), a partir de la cual quizá se difundió.

18 Según la teoría amorosa medieval, que pervivirá hasta el siglo XVII, el amor penetra por la vista. Es una idea que se remonta a Ovidio.

21-25 En la literatura cortesana del siglo XV era habitual concebir el amor como una cárcel que al privar de razón y voluntad al enamorado, le quita también su libertad. Baste recordar el título de dos de las novelas sentimentales más conocidas del período: *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y el paradójico *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. *Cf.* también antes, el poema 1, vv. 61-68. Aquí *prisiones* puede significar también 'grilletes'.

una ravia desseosa
que no sabe qué es la cosa
que dessea tanto ver.

Es un modo de locura
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
como lo quiere y le plaze;
un desseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga,
un recelo que al presente
haze callar lo que siente
teniendo pena que diga.

Fin

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traidor.

31 Sobre el amor como enfermedad mental, véase antes la nota 116 al poema núm. 2.

40 El verso puede entenderse como 'teniendo el temor de que hable' (Beltrán), o quizá mejor 'teniendo una pena que decir'. El silencio del poeta como consecuencia del temor o recelo a provocar la ira de la amada si se manifestaba la pena amorosa es un tópico frecuente en la poesía de cancionero y aparece a menudo en Manrique, que alude a él en varios lugares, dedicándole varias composiciones (poemas 18, 19, 20, 21 y 24; remito a la bibliografía citada en el núm. 1, vv. 6-10).
teniendo: *temiendo* en el *Cancionero General*; sigo la enmienda propuesta por V. Beltrán.

El toque para tocar cuál amor
es bien forjado
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

4

Otras suyas: de la professión que hizo en la orden del amor

Porque el tiempo es ya passado
y el año todo complido,

46-50 Entre *toque* y *tocar* se establece un juego de palabras, pues *tocar* significa examinar los metales en la piedra de toque golpeándolos para saber cuál es su calidad. El *sobredorado* es el metal dorado, es decir, un oro falso; de ahí la comparación con el falso amor, que se convertirá en un tópico en obras del Siglo de Oro, como las comedias de Lope. Esta distinción entre el verdadero y el falso amor pudiera explicar la inclusión de este poema en el cancionero de corte moral de fray Íñigo de Mendoza, donde fue leído como una palinodia contra el amor mundano

4 *11CG* (f. 98r-98v); *14CG* (f. 75v); *Cancionero del Bristish Museum* (f. 46r), que lo atribuye a Juan de Mena y presenta un texto con notables variantes que Beltrán (1992) considera un borrador. Seis coplas reales con el mismo esquema que el poema anterior.

Se trata de una parodia de la profesión de votos de las órdenes religiosas. Como en ellas, se promete pobreza (v. 12), obediencia (v. 21), fidelidad en lugar de castidad (v. 31) y se añaden verdad (v. 34) y discreción. La religión de amor, consistente en hacer equivaler los elementos, instituciones y figuras del amor divino y del humano, fue un fenómeno característico de la lírica cuatrocentista. Mediante las misas, oraciones y oficios de amor, además de las comparaciones de la amada con la Virgen o con Dios se trataba de exaltar el amor humano en lo que se ha definido como la "hipérbole sacro-profana". Sobre este tema, véanse Mª Rosa Lida, "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", *Estudios sobre la literatura del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977, pp. 291-309, y M. Gerli, "La 'religión de amor' y el antifeminismo en las le-

tras castellanas", *Hispanic Review*, XLIX (1981), pp. 65-86, donde se ocupa de manera específica de este poema. Juan de Mena fue el poeta que cultivó con mayor asiduidad este recurso, lo que explica la atribución del *Cancionero del British Museum*.

2 Se refiere al preceptivo año de noviciado.

después acá que ove entrado
en orden de enamorado
y el ábito recebido,
porque en esta religión
entiendo siempre durar,
quiero hazer professión
jurando de coraçón
de nunca la quebrantar.

Prometo de mantener
continamente pobreza
de alegría y de plazer,
pero no de bienquerer
ni de males ni tristeza;
que la regla no lo manda
ni la razón no lo quiere
ni consiente ni demanda
que quien en tal orden anda
se alegre mientra biviere.

Prometo más: obediencia
que nunca será quebrada
en presencia ni en ausencia,
por la muy gran bienquerencia
que con vós tengo cobrada;

11 A partir de este momento el amante va prometiendo los votos, que recogen en lo esencial la actitud que debía mantenerse según el código del amor cortés, aunque de acuerdo con las modificaciones propias de su adaptación a la lírica castellana de la época. Así, se renuncia a la alegría (vv. 13-20, 41-50), pues el amor de la poesía cancioneril es esencialmente quejoso y dolorido; se manifiesta una sumisión absoluta, de raíz feudal; se promete fidelidad, aunque no castidad, lo que indica que no se renuncia a conseguir el favor último de la dama, y discreción.

16 Falta este verso en ambas ediciones del *Cancionero General*, pero el esquema métrico de la estrofa lo exige. Lo tomo del *Cancionero del British Museum.*

y cualquier ordenamiento
que regla de amor mandare,
aunque traiga gran tormento,
me plaze, y soy muy contento
de guardar mientra durare.

En lugar de castidad,
prometo de ser costante;
prometo de voluntad
de guardar toda verdad
que a de guardar el amante;
prometo de ser subjecto
al amor y a su servicio;
prometo de ser secreto,
y esto todo que prometo
guardallo será mi oficio.

Fin será de mi bevir
esta regla por mi dicha
y entiéndola assí sofrir,
que espero en ella morir
si no lo estorva desdicha;
mas no lo podrá estorvar,
porque no terná poder,
porque poder ni mandar

36 La grafía de los grupos cultos (*-ct-*, *-nst-*, etc.), como en *subjecto,* era un recurso meramente escriturario y no se pronunciaba, de modo que no afecta a la rima con *secreto.* Otro ejemplo en el poema 16, vv. 7-10.

42 La contraposición entre "mi dicha" y "desdicha" (vv. 45), banal en la poesía de este tipo, hace innecesaria la puntuación "por mí dicha" que proponen Serrano de Haro y Gómez Moreno, aunque sea perfectamente posible por el sentido. Además, Manrique suele reservar las referencias metaliterarias para el *cabo* o *fin,* donde cumplen una clara función de envío.

47 *terná*: tendrá; es resultado de la metátesis de la forma regular *ternía,* que dio lugar a la actual (MP § 123.2).

no puede tanto sobrar
que iguale con mi querer.

Si en esta regla estoviere
con justa y buena intención
y en ella permanesciere,
quiero saber, si muriere,
qué será mi galardón;
aunque a vós sola lo dexo,
que fustes causa que entrasse
en orden que assí me alexo
de plazer, y no me quexo
porque de ello no os pesasse.

Fin

Si mi servir de sus penas
algún galardón espera,
venga agora por estrenas,
pues mis cuitas son ya llenas,
antes que del todo muera.
Y vós recebid por ellas,
buena o mala, esta istoria,
porque viendo mis querellas,

57 *fustes*: fuiste. Es la forma etimológica (MP §120.5).

63 Las *estrenas* constituían un género de composición poética a modo de felicitación, pero su significado original era el de 'regalo, aguinaldo por algún beneficio recibido'. En esta última estrofa, Manrique propone a la amada un intercambio de presentes: él espera a cambio de su dolor (el beneficio que ha obtenido la dama) conseguir algunas "estrenas" o galardón y a cambio le ofrece este poema (que se convierte así, a su vez, en un tipo de estrenas) para que ella en reciprocidad le dé "alguna gloria". Tanto *galardón* como *gloria* son términos ambiguos (*v.* poema 2, v. 52); creo factible entenderlos como eufemismos en este poema, en el que se ha renunciado de manera explícita a la castidad (v. 31).

pues que sois la causa de ellas,
me dedes alguna gloria.

5

Otras suyas en que pone el nombre de una dama, y comiença y acaba en las letras primeras de todas las coplas; y dize:

¡Guay de aquel que nunca atiende
galardón por su servir!
¡Guay de quien jamás entiende
guarescer ya ni morir!
¡Guay de quien ha de sufrir

70 *dedes*: deis. Las formas en *–edes* comienzan a desaparecer en esta época (MP §107).

5 *11CG* (f. 98v)
Siete coplas castellanas compuestas por una una cuarteta seguida de una redondilla (*abab:cddc*).

Como indica la rúbrica, se trata de un poema donde se utiliza la técnica del acróstico: uniendo la letra inicial de las estrofas, que repiten una sola letra a lo largo de los versos que las integran, se obtiene el nombre de la esposa de Manrique, *gvyomar* (Guiomar). Es un recurso propio de la poesía culta y que empleó también el autor de la *Celestina* en la edición de la tragicomedia; para otros ejemplos entre los contemporáneos del poeta, *v.* Casas Rigall (1995, pp. 164-66).

1 El tono quejoso de esta primera estrofa se prolonga prácticamente hasta el final, lo que ha hecho pensar que su composición corresponde a una fecha anterior a los esponsales (Serrano de Haro, Beltrán). Manrique dedicaría otro poema a su esposa (núm. 11). La doctrina del amor cortés establecía que el amor no podía existir sin libertad y, por tanto, era incompatible con las obligaciones del matrimonio, por lo que los poemas dedicadas a la propia esposa son inusuales, pero en las páginas de los cancioneros castellanos pueden encontrarse otros —bastante más afectuosos, por otra parte— según ha estudiado Ana Orozco, "El amor conyugal en algunos textos cancioneriles", *Medievo y literatura*, vol. II, pp. 513-30.

grandes males sin gemido!
¡Guay de quien ha perdido
gran parte de su bevir!

Verdadero amor y pena
vuestra belleza me dio;
ventura no me fue buena,
voluntad me cativó.
Veros sólo me tornó
vuestro, sin más defenderme;
virtud pudiera valerme,
valerme, mas no valió.

Y estos males que e contado
yo soy el que los espera,
yo soy el desesperado,
yo soy el que desespera.
Yo soy el que presto muera
y no biva, pues no bivo;
yo soy el que está cativo
y no piensa verse fuera.

¡O, si aquestas mis passiones,
o, si la pena en que estó,
o, si mis fuertes passiones
osasse descobrir yo!

25 Tras dar rienda suelta al dolor que le produce haberse enamorado, le sobreviene el deseo de ser capaz de manifestar su amor a la dama (vv. 25-32). El temor a declarar el amor es uno de los tópicos cancioneriles más frecuentes en Manrique (*v.* poema 1, vv. 6-10).

26 *estó*: estoy. *Cf.* poema 1, v. 88.

27 *passiones:* v. arriba, v. 25. La repetición de una misma palabra en rima era considerada una falta de artificio poético, por lo que se ha propuesto sin base textual corregir por *prisiones* (Serrano de Haro). Sin embargo, no faltan en Manrique otros ejemplos: poemas núm. 8, vv. 40-48; 15, vv. 69-72, y, algo diferente, 13, vv. 62-66.

¡O, si quien a mí las dio
oyesse la quexa de ellas!
¡O, qué terribles querellas
oirié que ella causó!

Mostrara una triste vida
muerta ya su ocasión,
mostrara una gran herida
mortal en el coraçón,
mostrara una sinrazón
mayor de cuantas he oído:
matar un ombre vencido,
metido ya en la prisión.

Agora que soy ya suelto,
agora veo que muero;
agora fuesse yo buelto
a ser vuestro prisionero.
Aunque muriesse primero,
a lo menos moriría
a manos de quien podría
acabar el bien que espero.

30 Siguen las quejas amorosas del poeta. El empleo del subjuntivo indica que se plantean como un caso hipotético: si es que llegara a reunir el valor para hablar, le diría lo que sigue a continuación.

32 *oirié*: forma del imperfecto arcaica, pues *oiría* se impuso en la lengua literaria a partir del siglo XIV (MP §117.2).

41 Imagina ahora Manrique el resultado de haber comunicado sus quejas, viéndose libre ("suelto") así de la angustia y quizá también del servicio amoroso, aunque paradójicamente ello le provoca un renovado deseo de estar sujeto a su amada. Al final (vv. 49-56) se concluye que, en cualquier caso, vivirá sumido en la tristeza y sus males no tendrán remedio. Todo el poema es un silogismo hipotético construido en estricta lógica escolástica.

48 *acabar el bien que espero*: lograr el bien que espero; *bien* tiene, como *gloria* y *galardón*, un significado muy amplio y ambiguo en la lírica cancioneril (*v.* poema 2, v. 52).

Cabo

Ravia terrible me aquexa,
ravia mortal me destruye,
ravia que jamás me dexa,
ravia que nunca concluye.
Remedio siempre me huye,
reparo se me desvía,
rebuelve por otra vía
rebuelta y siempre rehúye.

6

Otra obra suya dicha escala de amor

Estando, triste, seguro,
mi voluntad reposava

6 *11CG* (f. 98v-99r), *14CG* (f. 76r), *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (f. 32v-33r). Cuatro dobles cuartetas octosilábicas o coplas castellanas (*abab:cdcd*) seguidas de una canción (*abab:cdcd:abab*).

La originalidad de este poema consiste en que, contra lo que es habitual en los textos de amor cortés, es la figura masculina la que aparece totalmente pasiva. No obstante, se pueden citar algunos ejemplos anteriores, que pudieran haber influido en Manrique como la *Batalla de amores* de su tío Gómez Manrique o "Capitán, gentil señor" de Juan de Tapia, recordado por Beltrán a propósito del poema núm. 8. Se invierte así la situación descrita en la composición que abre el cancionero, pues ahora es el poeta, con sus sentimientos y sentidos, quien aparece representado como una fortaleza asaltada por el amor de la amada. En este caso, la trasposición de la imaginería militar resulta más transparente que allí.

1 *triste*: debe tener un valor vocativo equivalente a '¡triste de mí!', como apunta Serrano de Haro, pues de otra manera no se entendería su presencia junto a *seguro* 'a salvo'. Debe leerse, por tanto, 'Estando seguro, triste de mí'.

cuando escalaron el muro
do mi libertad estava;
a escala vista subieron
vuestra beldad y mesura
y tan de rezio hirieron
que vencieron mi cordura.

Luego todos mis sentidos
huyeron a lo más fuerte,
mas ivan ya mal heridos
con sendas llagas de muerte;
y mi libertad quedó
en vuestro poder cativa,
mas gran plazer ove yo
desque supe que era biva.

Mis ojos fueron traidores:
ellos fueron consintientes,
ellos fueron causadores
que entrassen aquestas gentes,
que el atalaya tenían

8 La belleza de la dama vence la *cordura* o razón del enamorado. El enamoramiento se concibe en multitud de poemas cancioneriles como una contienda entre la *razón* o *seso* y la *voluntad* o *sensualidad*. Véanse, por ejemplo, el *Debate entre razón y sensualidad* de fray Íñigo de Mendoza, el del *Seso con el Coraçón* de Pero Guillén de Segovia, o las *Coplas de los siete pecados capitales* de Juan de Mena con la continuación de Gómez Manrique, que en algunos testimonios lleva por título *Tratado de Razón contra Voluntad*.

17 En la teoría amorosa medieval, que dependía de Ovidio en este punto, era la visión de la belleza de la mujer lo que despertaba el amor, hasta el extremo que se creía que los ciegos eran incapaces de enamorarse.

21 Los ojos eran los encargados de vigilar, pero no avisaron ("no hizieron ahumada", 'no dieron la alarma [que en la Edad Media se da-

y nunca dixeron nada
de la batalla que vían
ni hizieron ahumada.

Después que ovieron entrado
aquestos escaladores,
abrieron el mi costado
y entraron vuestros amores,
y mi firmeza tomaron,
y mi coraçón prendieron,
y mis sentidos robaron,
y a mí solo no quisieron.

Fin

Qué gran aleve hizieron
mis ojos y qué traición:
¡por una vista que os vieron
venderos mi coraçón!

Pues traición tan conoscida
ya les plazía hazer,
vendieran mi triste vida
y oviera de ello plazer,
mas el mal que cometieron
no tienen escusación:
¡por una vista que os vieron
venderos mi coraçón!

---

ba encendiendo un fuego que informaba del peligro; de aquí el humo]').

23 *vían*: veían.

27 La herida en el costado permite acceder hasta el corazón.

7

Memorial que hizo el mismo a su coraçón, que parte al desconosçimiento de su amiga, donde él tiene todos sus sentidos

Allá verás mis sentidos,
coraçón, si los buscares,
pienso que harto perdidos,
con gran sobra de pesares.
Embíame acá el oír
porque mucho me conviene,

7 *11CG* (f. 99r)
Cuatro coplas castellanas compuestas por una cuarteta y una redondilla octosilábicas (*abab:cddc*).

Si en otro poema (núm. 2) Manrique enviaba un mensajero a su amada, ahora le manda un memorial, motivado por la falta de correspondencia amorosa. Los memoriales eran escritos donde se solicitaba algún cargo o beneficio y se exponían los méritos que fundamentaban la petición. En este caso, el memorial, dirigido al propio corazón del poeta, reclama la vuelta de sus sentidos, su pensamiento y su libertad, que permanecen atrapados en la dama. El poema se apoya en la idea de que el corazón y el espíritu del enamorado no le pertenecen, sino que quedan en la persona amada. Aunque tal concepción se encuentra ya en la poesía galaico-portuguesa y puede rastrearse en el *roman* artúrico y la lírica cancioneril, será en el Siglo de Oro cuando se desarrolle con mayor profusión merced al impulso del neoplatonismo, según ha documentado con exhaustividad G. Serés, *La transformación de los amantes,* Barcelona, Crítica, 1996, cap. III. Manrique cultiva el tópico con asiduidad y de modo especial en una esparsa (núm.19) y una canción que glosa un mote (núm. 36).

1 *Allá*: la indiferencia de la dama se revela al señalar la lejanía física en que se encuentra, según comenta Beltrán. Otro procedimiento empleado para subrayar esa frialdad consiste en referirse a ella indirectamente, mediante perífrasis que evitan los vocablos afectivos: *de quien los tiene* (v. 6), *la que los tiene en poder* (v. 16), *con quien tú querrás* (v. 22), *hablarla* (v. 26), *con quien quieres* (v. 30) y por fin *señora* (v. 33, pero es *la señora* y no "mi señora") en lugar de los esperados amada y amiga.

porque oya de quien los tiene
algunas veces dezir.

Allá está mi pensamiento,
allá mi poca alegría,
que perdí en mi vencimiento,
y todo el bien que tenía.
Si tú los pudieres ver,
mucho me los encomienda,
mas cata que no lo entienda
la que los tiene en poder.

Allá está mi libertad,
allá, toda mi cordura;
tiénelo en cargo bondad,
cativólos hermosura.
La portera es honestad,
por la cual nunca podrás
hablar con quien tú querrás
si no buscas a piedad.

Mas está tan encerrada
que si tú hablarla esperas,
tal será la tu tornada
que, antes que partas, mueras.

7 *oya*: oiga. Es la forma corriente en la lengua medieval, derivada de *audia*, con palatalización de la *d* por influjo de la yod (MP §112.2ª).

14 *me los encomienda*: encomiéndamelos. Sobre el orden de palabras, *v.* poema 1, v. 51.

21 La honestidad actúa de portera que permite franquear o no la entrada al enamorado, como en el *Roman de la rose* y, por otro lado, era tópico en la alegoría del amor.

25 *encerrada*: de manera muy indirecta se alude a la concepción ya presente en otros poemas de la dama como una fortaleza, firme frente al asalto de las virtudes del enamorado, aunque acaba por rendirse al final.

Si no buscas algún arte
como hables con quien quieres,
cuanto en piedad no esperes
alcançar ninguna parte.

Cabo

Y dirás a la señora
que tiene toda essa gente,
que soy presto toda ora
a su mandar y obidiente,
y que es buelto mi servicio
un público vassallage,
y mi fe, en pleito omenaje,
y mi penar, en oficio.

32 Su extremada honestidad y falta de piedad hacen de esta amada un buen ejemplo de la *dame sans merci* que encontramos en otras poesías francesas y castellanas del época.

34 *essa gente*: los sentidos, cordura y libertad del poeta presos por las cualidades de la amada. Emplea igual expresión para referirse a los personajes alegóricos que asaltan el castillo en el poema anterior, v. 20.

37 *es buelto mi servicio*: el testimonio lee *es buelto a mi servicio*, lo que carece de sentido a la vista de los versos siguientes; corrijo de acuerdo con la enmienda propuesta por Beltrán.

40 Uno de los rasgos básicos de la literatura cortés de todas las épocas ha sido trasponer la terminología feudal a las relaciones amorosas, tal y como señala Beltrán: el *servicio* (sentimental o feudal), que era voluntario, se ha convertido en un *público vasallaje*, que era un lazo jurídico que imponía unos ligámenes mutuos entre señor y siervo; la *fe* o fidelidad, en *pleito homenaje*, que era el acto público por el que se establecía el vasallaje, y el *penar* en su deber o profesión. Dado el sentido de obligación que tienen todo el contexto, parece más probable la primera acepción. *Oficio* en el sentido de deber es un cultismo, pero que está ya perfectamente asentado en la Edad Media a través del latín eclesiástico.

8

Otra obra suya llamada "Castillo de amor"

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcançar de mí victoria
olvidança,
porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza
ni a traición.

8 *11CG* (f. 99r)
Diez coplas de pie quebrado compuestas por dos sextillas dobles (*8a8b4c8a8b4c: 8d8e4f8d8e4f*).

El enamorado es representado como una fortaleza, en este caso convertido en reducto inexpugnable, invadido ya por un amor (vv. 73-84) que le hace resistir los ataques del olvido y de otros amores. Manrique aborda la representación visual de dos fases distintas del proceso amoroso en sendos poemas: en el número 6 se trata del enamoramiento (la *escala* o asalto) y se nos narra la 'rendición', y en éste de la firmeza en el amor una vez invadido el *castillo*. Sin embargo, la fortaleza ahora pertenece en realidad a la amada (vv. 96-101), según el concepto por el cual el enamorado está enajenado y no habita en sí, sino en el objeto de su amor. La alegoría militar en este caso es perfecta y explícita, pues se hace corresponder a cada virtud del amante una parte del castillo. La composición se divide en tres partes, como hace notar Beltrán: 1) introducción (una est.), 2) descripción del castillo, en el que se distinguen las defensas (3 est.), del castillo propiamente dicho (3 est.) y 3) juramento de fidelidad a modo de conclusión (3 est.).

9 *en tal son*: de tal manera.

La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta,
y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crescido
que es membrar.

El muro tiene de amor,
las almenas, de lealtad,
la barrera,
cual nunca tuvo amador,
ni menos la voluntad
de tal manera;
la puerta, de un tal desseo
que aunque esté del todo entrada
y encendida,
si presupongo que os veo,

14 El testimonio lee *está'n los más altos alcores*, con lo que el verso resultaría hipermétrico. Sigo la corrección adoptada por los editores modernos a partir de Cortina.

19-21 Es decir, se han instalado dos defensas o baluartes en el lado por donde se cree que atacará el olvido.

31-36 La puerta de acceso al castillo es el deseo, por el que comienza el amor. Ahora bien, el que siente por su amada es tal que, aunque le asalte el deseo por otra mujer —de modo que la puerta que lo representa esté ya prácticamente tomada (*entrada y encendida*)—, al enamorado le basta con imaginar la imagen de aquella a quien ama para reconquistar la entrada y aniquilar el deseo por esa segunda mujer. *Cf.* los poemas 2, v. 49, y 32.

34 *Presuponer* es vocablo perteneciente a la escolástica para la formulación de silogismos hipotéticos. Encuentro documentado su uso sólo en el siglo XV en autores del entorno de Carrillo, como Alfonso de Toledo: "para lo mejor entender, avemos de presupo-

luego la tengo cobrada
y socorrida.

Las cavas están cavadas
en medio de un coraçón
muy leal
y después todas chapadas
de servicios y afición
muy desigual;
de una fe firme la puente
levadiza, con cadena
de razón,
razón que nunca consiente
passar hermosura agena
ni afición.

Las ventanas son muy bellas,
y son de la condición
que dirá aquí:
que no pueda mirar de ellas
sin ver a vós en visión
delante mí.
Mas no visión que me espante,
pero póneme tal miedo

---

ner que una cosa es hombres a cavallo e otra cosa es cavalleros" (*Invencionario,* Bib. Nacional de Madrid ms. 9219, f. 49r; también en f. 69r); y en Fernán Pérez de Guzmán: "sufro que presupongas / que sea lo ynposible / posible cierto e creýble", "contra la maldad propuesta / yo fago tal argumento" (*Coplas de vicios y virtudes,* en el *Cancionero de Salvá* [PN13], f. 62v, 94v). Ambos textos han sido consultados en F. Marcos Marín y Ch. Faulhaber, Admyte, disco O, Madrid, Microsoft, 1991.

41-48 Manrique no duda en repetir en rima una misma palabra, aunque era algo que se consideraba carente de artificio en la lírica culta. *Cf.* antes, poema 5, v. 27.

52 *mirar de ellas*: mirar desde ellas.

55 Juego de palabras entre los dos significados de *visión,* 'imagen' y 'aparición sobrenatural'.

que no oso
deziros nada delante,
pensando ser tal denuedo
peligroso.

Mi pensamiento, que está
en una torre muy alta,
que es verdad,
sed cierta que no hará,
señora, ninguna falta
ni fealdad;
que ninguna hermosura
no puede tener en nada,
ni buen gesto,
pensando en vuestra figura,
que siempre tiene pensada
para esto.

Otra torre, que es ventura,
está del todo caída
a todas partes,
porque vuestra hermosura
la a muy rezio combatida
con mil artes,
con jamás no querer bien,
antes matar y herir
y desamar
un tal servidor, a quien
siempre deviera guarir
y defensar.

Tiene muchas provisiones,
que son cuidados y males
y dolores,
angustias, fuertes passiones,
y penas muy desiguales

y temores,
que no pueden fallescer
aunque estuviesse cercado
dos mil años,
ni menos entrar plazer
a do ay tanto cuidado
y tantos daños.

En la torre de omenaje
está puesto toda ora
un estandarte
que muestra por vassallaje
el nombre de su señora
a cada parte,
que comiença como *Más*
el nombre y como *Valer*
el apellido;
a la cual nunca jamás
yo podré desconoscer
aunque perdido.

97 La torre del homenaje era la más importante del castillo, donde se colocaba el estandarte y se juraba fidelidad en su defensa al señor.

98 *toda ora*: siempre.

104 *Más* y *Valer* parece el *senhal* o seudónimo de la amada, recurso habitual en la lírica culta desde tiempos provenzales, dado que el secreto que imponía el código cortés impedía mencionar a la amada por su nombre; es posible que las iniciales correspondan a su nombre y apellido auténticos, pues aunque dar la menor pista que permitiera la identificación de la dama contravenía las normas del citado código, sabemos de esa costumbre por las denuncias de Diego de San Pedro, que recuerda Beltrán. En cualquier caso, es difícil que se trate de una referencia a su esposa Guiomar, como quiere Serrano de Haro.

108 Equívoco construido sobre la dilogía de *perdido* 'derrotado' y 'en peligro moral'. Interpreto 'a la cual nunca podré ignorar o mostrarme ingrato, aunque perdido porque fui derrotado por *Más Valer*, que se ha apoderado de mi castillo de amor', o 'porque he caído en la perdición dejándome vencer por el deseo'. De esta

Fin

A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura
como vassallo hidalgo,
que por pesar ni tormento
ni tristura,
a otri no lo entregar
aunque la muerte esperase
por bevir,
ni aunque lo venga a cercar
el Dios de amor y llegasse
a lo pedir.

9

Otras suyas

En una llaga mortal,
desigual,

---

manera, no haría falta la enmienda *aunque [e] perdido* que propone Beltrán, aunque es posible de acuerdo con los hábitos de contracción de la época. *Perderse* es vocablo que aparece en Manrique en la doble acepción señalada (*cf.* núms. 9, v. 10; 23, v. 8; 27 y 34).

9 *11CG* (f. 99v-100r); *14CG* (f.76r)
Cuatro sextillas dobles de pie quebrado o manriqueñas *(8a4a8b8a4a8b: 8c8d8e8c8d8e)* y una suelta que hace de *cabo* o *fin.*

La alegoría bélica se centra aquí en la imagen de la herida, resultado del combate amoroso, a la que recurre a menudo Manrique para declararse enamorado. Todo el poema está basado en el recurso de la *annominatio* o derivación léxica, en especial el políptoton y la rima derivativa (vv. 8-10 y 19-21), subrayadas con la aliteración y la asociación de sinónimos.

que está en el siniestro lado,
conoscerés luego cuál
es el leal
servidor y enamorado;
por cuanto vós la hezistes
a mí después de vencido
en la vencida
que vós, señora, vencistes,
cuando yo quedé perdido
y vós, querida.

Aquesta triste pelea
que os dessea
mi lengua ya declarar,
es menester que la vea
y la crea
vuestra merced sin dubdar;

3 *siniestro lado,* en el que se encuentra el corazón (*Cf.* núm. 6, v. 27), pero también donde fue herido Cristo. La hipérbole sacroprofana no se manifiesta abiertamente hasta justo la mitad del poema, pero es suficientemente clara. Del mismo modo que santo Tomás dudó de la muerte y resurrección de Jesucristo hasta que no vio su herida en el costado, se invita a la dama a ver y creer en el amor del poeta por la presencia de la *llaga* (v. 16-17). A lo largo del poema Manrique prolonga su identificación con Cristo crucificado, cuya Pasión es parte central de la fe de los cristianos, de la misma manera que las "passiones" del enamorado han de serlo de su relación amorosa (vv. 31-32). Sobre las connotaciones de este vocablo en la poesía de cancionero, véase Y. Tillier, "Passion poetry in the *Cancioneros*", *Bulletin of Hispanic Studies,* LXII (1985), pp. 65-77; acerca del empleo del lenguaje religioso para la expresión amorosa en la realidad del siglo XV puede leerse la interesante noticia que da A. Mackay, "Courtly love and lust in Loja", *The age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary studies in memory of Keith Whinnom,* Liverpool UP, 1989, pp. 83-94. Remitimos también a los trabajos citados a propósito del poema núm. 4.

4 *conoscerés*: conosceréis, por reducción del grupo vocálico, habitual en la lengua medieval (MP §107).

11 Nótese de nuevo la dilogía de *perdido* (*cf.* antes, núm. 8, v. 108).

13 *triste*, porque ha sido derrotado y herido en la pelea.

porque mi querer es fe,
y quien algo en él dubdasse
dubdaría
en dubda, que cierto sé
que jamás no se salvasse
de eregía.

Porque gran miedo he tomado
y cuidado
de vuestro poco creer;
por esta causa he tardado
y e dexado
de os hazer antes saber
la causa de aqueste hecho:
cómo han sido mis passiones
padescidas;
para ser, pues, satisfecho,
conviene ser mis razones
bien creídas.

Señora, porque sería
muy baldía
toda mi dicha razón
si la dubda no porfía
con su guía,
que se llama discreción,
como en ello yo no dubde
(pues es verdad y muy cierto
lo que escribo),

19-24 Son los versos donde la hipérbole sacroprofana está más explícita. En ellos el autor convierte su amor en artículo de fe, de manera similar a como lo había hecho Calisto en la famosa declaración "Melibeo soy y en Melibea creo" (*Celestina*, auto I).

37 El apóstrofe a la dama y la certificación de la veracidad de cuanto ha escrito parecen indicar que el poema imita la carta de amores, un género frecuente en la poesía de cancionero que el petrarquismo pondrá en boga.

antes que tanto me ayude,
que pues por dubda soy muerto,
sea bivo.

Cabo

Pues es esta una espiriencia
que tiene ya conoscida
esta suerte,
por no dar una creencia,
no es razón quitar la vida
y dar la muerte.

10

*Otras suyas porque estando
él durmiendo le besó su amiga*

Vós cometistes traición
pues me heristes, durmiendo,
de una herida que entiendo
que será mayor passión

49-54 No quedan muy claros estos versos. Una posible lectura sería 'Es ésta una experiencia cuyo resultado es ya conocido, por lo que no hay motivo para quitarse la vida por no creerlo o por no consentir en ello'. Aunque los editores modernos, o no se pronuncian o siguen a Serrano de Haro en dar como significado de *creencia* 'afirmación, consentimiento' en lugar del más normal 'acción de creer', todo hace a pensar que el autor emplea el vocablo también con el sentido habitual, de manera que se establece una oposición entre este término y *experiencia.*

10 *11CG* (f. 100r); *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (f. 31v), donde se atribuye a Rodrigo Dávalos. Tres coplas castellanas integradas por una redondilla y una cuarteta (*abba:cdcd*).

En este poema se condensan dos conceptos manejados por el autor antes, la herida o llaga de amor y el amor como ataque a traición, materializados en este caso en un beso. En la primera estrofa se plantea una

paradoja —el deseo de recibir una nueva herida a traición provoca un sufrimiento mayor que el provocado por la ya recibida—, que es resuelta en las siguientes. El carácter alusivo y abstracto del poema se concreta gracias sólo a la rúbrica, que impregna de sugerencia erótica lo que en los versos es puro juego intelectual, tal y como sucede también, pero de manera más acusada, en una composición de otro poeta del círculo toledano, Guevara, que lleva por expresiva rúbrica "A su amiga estando con ella en la cama" y que ha sido comentada, con otros ejemplos, por K. Whinnom (1967-1968, 1981).

1-2 *cometistes,* cometisteis, y *heristes,* heristeis. *Cf.* poema 9, v. 3.

el desseo de otra tal
herida como me distes,
que no la llaga ni mal
ni daño que me hezistes.

Perdono la muerte mía,
mas con tales condiciones
que de tales traiciones
cometáis mil cada día;
pero todas contra mí,
porque de aquesta manera
no me plaze que otro muera,
pues yo lo merescí.

Fin

Más plazer es que pesar
herida que otro mal sana:
quien durmiendo tanto gana
nunca deve despertar.

11

Otra obra suya en que puso el nombre de su esposa y assimismo nombrados los linajes de los cuatro costados de ella, que son Castañeda, Ayala, Silva, Meneses

Según el mal me si*guió*,
*mar*avíllome de mí

11 *11CG* (f. 100r); *14CG* (f. 77r)
Copla castellana compuesta por seis redondillas dobles (*abba:cddc*).

En este segundo poema dedicado a su mujer, Manrique recurre a un procedimiento acróstico distinto al empleado antes (poema 5) para in-

cómo assí me despedí,
que jamás no me mudó.
Causóme aquesta firmeza
que, siendo de vós ausente,
ante mí estava presente
contino vuestra belleza.

Por cierto no fueron locas
mis temas y mis porfías,

---

cluir esta vez no sólo su nombre, sino también sus apellidos por los cuatro costados (en cursiva en nuestro texto), que indican lo elevado de su linaje. La composición es ante todo una obra de circunstancia, probablemente parte de un divertimento cortesano destinado a halagar a la familia a la que se han unido los Manrique —el padre y el hijo—, por lo que es verosímil que fuera escrito para un público muy concreto, quizá para alguna reunión social celebrada para festejar los esponsales del poeta. El recurso de incluir citas de canciones ajenas hace recordar aún más si cabe otros poemas con un un fin claramente lúdico y circunstancial (*cf.* Jacobo Sanz Hermida, "Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el *Juego trobado* de Gerónimo del Pinar", *Homenaje Dutton,* pp. 605-14, que debe añadirse a la bibliografía y ejemplos citados por Beltrán). Por todo ello, debería situarse dentro de una categoría aparte de la "poesía amorosa conyugal" mencionada en A. Orozco, art. cit. en la nota al poema 5.

1-4 Leo 'Me maravillo cómo pude mudarme (de lugar) [*al despedirme*], ya que el mal [*el amor*] al seguirme hizo que no me mudara (de afectos)'.

5 *Causóme: cáusame* en la primera edición, pero el contexto exige el pretérito, como enmienda la edición de 1514 (Beltrán, pp. 39-40).

8 La circunstancia que motiva el poema es la separación de la pareja, que se cuenta como algo ya pasado; el poema pudo haber sido compuesto para la celebración social que mencionábamos antes y que tendría en Toledo, donde residía la mujer de Manrique y toda la familia de ésta, tras el regreso de alguna incursión militar. La ausencia es la causa más frecuente para los textos cancioneriles de amor conyugal, aunque por lo general en ellos el tono es algo más afectuoso (*vid.* A. Orozco, art. cit.). Se sugiere de manera elíptica que es el recuerdo o memoria de la imagen de la amada lo que ha permitido mantener vivo el amor (*cf.* poemas 2, v. 49, y 32).

10 *temas y porfías*: obsesiones y afanes.

pues que las congoxas mías
de muchas tornastes pocas.
*Tañed a*gora, pues, vós,
en cuerdas de gualardón,
como cante a vuestro son:
"muy contento soy, par Dios".

V*aya la* vida passada
que por amores sufrí,
pues me pagastes con sí,
señora, bien empleada.
Y tened por verdadera
esta razón que diré,
que siempre ya cantaré:
"pues que fustes la primera".

*Si el va*ler vuestro querrá,
pues que me quiso valer,
amarme mucho y querer,
sé que buen logro dará.

14 El *gualardón* es la recompensa o premio que espera el enamorado. Se podría entender 'tocad ahora las cuerdas del instrumento como galardón [para mí]', o bien 'tocad en el instrumento de cuerda la melodía del amor correspondido [esto es, galardonado]' (Beltrán), lo que parece estar de acuerdo con la cita que sigue. *Cf.* el poema núm. 22.

15 *como*: con valor temporal, 'mientras canto a vuestro son', o final, 'para que cante a vuestro son'.

16 Ninguno de los editores modernos ha podido localizar la fuente de esta cita ni de la que figura en el v. 40. Es posible que sean poemas perdidos o cuyos textos permanecen desconocidos hasta ahora.

20 *bien empleada* se refiere a *la vida passada* (v. 17). Es un caso extremo de hipérbaton.

24 *fustes*: fuiste (*cf.* poema 4, v. 57). El verso pertenece a "Vive leda si podrás", de Juan Rodríguez del Padrón, de gran éxito en el siglo XV y posteriores (Serrano de Haro).

25 En el original, escrito con contracción, *Sil valer*, es decir, Silva.

Si vós assí lo hazéis,
doblada será mi fe,
y aunque yo nunca diré:
"señora, no me culpéis".

Lo que causa que más a*men*
*es es*peranza de ver
buen galardón de querer;
y el contrario, que desamen.
Yo lo avré por muy estraño
si en pago de mi servir
querés cantar y dezir:
"a mí venga muy gran daño".

Cabo

Tomando de aquí el nombre
que está en la copla primera
y de esta otra postrimera
juntando su sobrenombre,
claro verán quién me tiene
contento de ser cativo;
y me plaze, porque bivo
sólo por que ella me pene.

32 La fuente es un texto del músico Petrequin, famoso en la época, en el que el enamorado justifica su veleidad (Serrano de Haro 1985; Beltrán).

44 *sobrenombre*: era el apellido, que en esta época comienza a emplearse como en la actualidad, aunque pervivía la costumbre de que los miembros de una familia escogieran entre los varios del linaje. Así, la esposa de Jorge Manrique se llamaba Guiomar de Meneses, como se revela en este poema, y su hermana, que era al tiempo cuñada y madrastra del poeta, Leonor de Castañeda.

48 *por que*: para que.

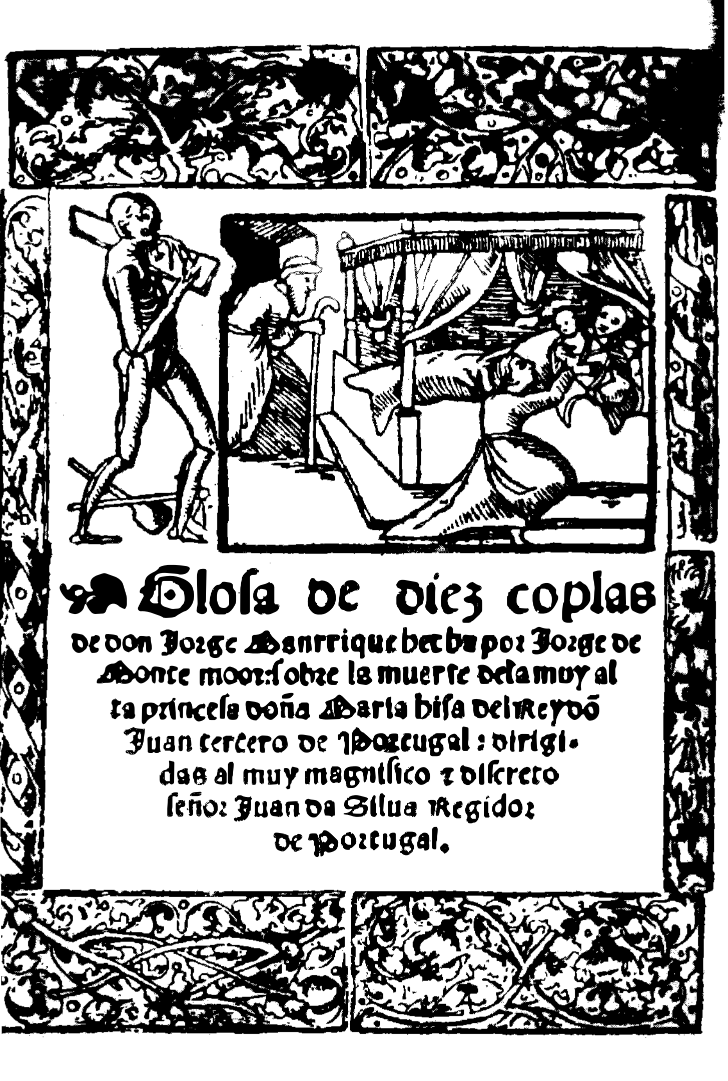
Glosa famoſiſſima.

¶ La vanda y cadena ſon ciertas ſeñales
De armas y gloria de hechos nombrados
De ſtuñiga fueron los antepaſſados
Que aqueſtas dexaron por ſer immortales
Fueron fundadas por coſas reales
Dignas de toda perpetua alabança
Que agora ſe hallan no menos mas tales
En eſte que es quito de no tranſuerſales
En quien tienen pueſta muy firme ſu eſtancia.



Glosa famosísima.
S.l.n.a. hacia 1515.

Portada.



Glosa de diez coplas
de don Jorge Manrrique hecha por Jorge de
Monte moor: sobre la muerte dela muy al
ta princesa doña Maria hija del Rey dõ
Juan tercero de Portugal: dirigi-
das al muy magnifico y discreto
señor Juan da Silua Regidor
de Portugal.

Glosa de diez coplas de don Jorge Manrique
[...] *sobre la muerte de la muy alta princesa doña María,*
hija del rey don Juan tercero de Portugal.
–Jorge de Montemayor, Lisboa.

Portada.

12

Otras suyas

Los fuegos que en mí encendieron
los mis amores passados,
nunca matallos pudieron
las lágrimas que salleron
de los mis ojos cuitados;
pues no por poco llorar,
que mis llantos muchos fueron,
mas no se pueden matar
los fuegos de bien amar
si de verdad se prendieron.

12 *11CG* (f. 100r-100v), *14CG* (f. 77r), *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (f. 32r-32v), que lo atribuye a Rodrigo Dávalos. Son seis quintillas dobles octosilábicas o coplas reales (*abaab:cacca*).

Se trata de una ponderación hiperbólica del sufrimiento del enamorado que encierra imágenes y conceptos muy del agrado del poeta: el incendio de amor que no pueden apagar las lágrimas que provoca el padecimiento (est. 1), la llaga mortal (est. 2), la ventura contraria (est. 3) y la muerte (est. 4); el *cabo* concluye igualando el amor al dolor y declarando la cualidad extrema de los sentimientos del poeta.

4 *salleron*: salieron; la *-l-* tras yod aparece palatalizada ocasionalmente en la Edad Media, llegando a consolidarse en algunos verbos como *llevar*, originalmente *lievar* (MP §112bis.3).

6 *pues*: el sentido exige que se entienda con valor adversativo, equivaliendo a *pero*; no se ha utilizado esta conjunción para evitar la hipermetría en el verso.

8 Equívoco entre las dos acepciones más corrientes de *matar*: 'apagar un fuego o una llama' y 'causar la muerte'.

9 El fuego de amor no es metáfora rara en la poesía de cancionero. Por ejemplo, Francesco de Castelví combina de manera parecida el fuego y el agua: "Si agua bastasse matar / mis llamas quando porfían, / mis ojos sanarían" (otros paralelos en Serrano de Haro). Con todo, esta estrofa tiene un evidente sabor petrarquista. *Cf.*, por ejemplo, "Ardiendo estoy aunque alguien no lo crea / .... / ¿de mi incendio en mis ojos no veis huella?", soneto CII, vv. 1 y 5; o "De mi muerte me nutro y vivo ardiendo", canción CCVII, v. 40, entre

Nunca nadie fue herido
de fiera llaga mortal
que tan bien fuesse guarido
que le quedasse en olvido
de todo punto su mal.
En mí se puede provar,
que yo no sé qué me haga,
que, cuando pienso sanar,
de nuevo quiebra pesar
los puntos de la mi llaga.

Esto haze mi ventura
que tan contraria me a sido,
que su plazer y holgura
es mi pesar y tristura,
y su bien, verme perdido.
Mas un consuelo me da
este gran mal que me haze:
que pienso que no terná
más dolor que darme ya
ni mal con que me amenaze.

¿Qué dolor puede dezir
ventura que me a de dar
que no lo pueda sofrir?

---

otros muchos versos posibles del *Canzoniere* (según trad. de Á. Crespo, Madrid, Alianza, 1995). En Quevedo es fácil encontrar versos muy similares, aunque es difícil distinguir en este y otros poetas del Siglo de Oro qué proviene de la lírica cancioneril y qué del petrarquismo.

19 *pesar* es personificación abstracta, lo mismo que más abajo *ventura.*

20 A partir de aquí y hasta el final, el amor es descrito como una suma de opuestos y paradojas, al modo petrarquista; remito a lo dicho para el poema 3, con el que éste se vincula por el tema e imágenes.

30 *con que*: el *Cancionero General* lee en sus varias ediciones *con quien*; sigo la enmienda de Beltrán.

Porque después de morir,
no ay otro mal ni penar.
Por esto no temo nada
ni tengo de qué temer,
porque mi muerte es passada
y la vida no acabada,
que es la gloria que a de aver.

Pues pena muy sin medida,
ni desiguales dolores,
ni ravia muy dolorida,
¿qué pueden hazer a vida
que los dessea mayores?
No sé en qué pueda dañarme
ni mal que pueda hazerme,
pues que lo más es matarme;
de esto no puede pesarme,
de todo deve plazerme.

Cabo

Sobró mi amor en amor
al amor más desigual,
y mi dolor en dolor
al dolor que fue mayor
en el mundo y más mortal.

34-35 Aunque a primera vista parecería que se está negando la existencia del más allá, a la vista de los versos que siguen (39-40), Manrique podría muy bien estar haciéndose eco de la doctrina estoica que ve en la muerte el fin del sufrimiento.

40 Según la concepción cristiana, la vida no acaba con la muerte, sino que con ella comienza la vida eterna en la gloria celestial. Recuérdese que en un poema anterior (el 4, vv. 50-55), el enamorado se preguntaba cuál sería su galardón después de la muerte por amor; *gloria* tiene, pues, también el sentido de recompensa amorosa (aunque *cf.* lo dicho en poema 2, v. 52).

Y mi firmeza en firmeza
sobró todas las firmezas,
y mi tristeza en tristeza
por perder una belleza
que sobró todas bellezas.

13

Otras suyas a la Fortuna

Fortuna, no me amenazes
ni menos me muestres gesto
mucho duro,
que tus guerras y tus pazes
conosco bien, y por esto
no me curo;
antes tomo más denuedo,
pues tanto almazén de males

13 *11CG* (f. 100v-101r); *14CG* (f. 77v); *C. de Oñate-Castañeda* (f. 426r), que contiene un texto muy incompleto, con numerosas variantes. Son coplas de pie quebrado compuestas por once sextillas dobles (*8a8b4c8a8b4c: 8d8e4f8d8e4f*).

Se trata de la respuesta a una carta de desafío que el poeta habría recibido de la Fortuna y que termina con un reto formal en la última estrofa o *cabo*, según ha hecho notar Beltrán. El poema tiene una estructura lógica perfectamente trabada. Siguiendo al crítico citado, puede dividirse en dos partes: en la primera, de cinco estrofas, el autor muestra su conocimiento de la Fortuna, lo que le hace sentirse seguro, ya que, según se explica en la segunda, ese conocimiento le ha provisto de las armas necesarias para enfrentarse a ella.

1 La inestabilidad de la Fortuna es, junto con el amor y la muerte, uno de los temas más tratados en la literatura del siglo XV. Sobre ella existe una copiosa bibliografía, de la que deben consultarse como punto de partida imprescindible P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, 1949, vol. I, pp. 351-70); M.R. Lida (1950) y J. Mendoza Negrillo, *Fortuna y providencia en la literatura española del siglo XV*, Madrid, CSIC, 1973.

has gastado,
aunque tú me pones miedo
diziendo que los mortales
has guardado.

Y ¿qué más puede passar
dolor mortal ni passión
de ningún arte
que ferir y atravessar
por medio mi coraçón
de cada parte?
Pues una cosa diría,
y entiendo que la jurasse
sin mentir:
que ningún golpe vernía
que por otro no acertasse
a me herir.

¿Piensas tú que no soy muerto
por no ser todas de muerte
mis heridas?
Pues sabe que puede, cierto,
acabar lo menos fuerte
muchas vidas.
Mas está en mi fe mi vida,
y mi fe está en el bevir

18 *de cada parte*: de lado a lado.

22 *vernía*: vendría. *Cf.* la nota al v. 47 del poema 4.

29 *lo*: mantengo el texto del *Cancionero General*; *la* en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* es una *lectio facilior* por la que se hace concordar el pronombre con *heridas*, según permite comprobar el *usus scribendi*, ya que Manrique gusta de rematar este tipo de enumeraciones con una referencia genérica a todo lo anterior. *Cf.*, por ejemplo, el v. 84.

32-36 *fe*: paronomasia entre 'creencia' y 'fidelidad'. La aparente paradoja se resuelve cuando se tiene en cuenta que existía la idea de que al enamorarse, el corazón quedaba en la persona amada. *Cf.* antes, el comentario al poema 7.

de quien me pena,
assí que de mi herida
yo nunca puedo morir,
sino de agena.

Y pues esto visto tienes,
que jamás podrás conmigo
por herirme,
torna agora a darme bienes,
porque tengas por amigo
ombre tan firme.
Mas no es tal tu calidad
para que hagas mi ruego,
ni podrás,
que hay muy gran contrariedad:
porque tú te mudas luego;
yo, jamás.

Y pues ser buenos amigos
por tu mala condición
no podemos,
tornemos como enemigos
a esta nuestra cuistión
y porfiemos;
en la cual, si no me vences,
yo quedo por vencedor
conoscido.
Pues dígote que comiences,
y no devo aver temor,
pues te combido.

Que ya las armas provė
para mejor defenderme

40 Los bienes de fortuna eran las cualidades externas (riqueza, linaje, belleza, etc.) según la conocida distinción aristotélica.

y más guardarme,
y la fe sola hallé
que de ti puede valerme
y defensarme.
Mas esta sola sabrás
que no sólo me es defensa,
mas victoria;
assí que tú llevarás
de este debate la ofensa,
yo, la gloria.

De los daños que me as hecho
tanto tiempo guerreado
contra mí,
me queda sólo un provecho:
porque soy más esforçado
contra ti;
y conozco bien tus mañas,
y en pensando tú la cosa,
yo la entiendo
y veo cómo me engañas;
mas mi fe es tan porfiosa
que lo atiendo.

Y entiendo bien tus maneras,
tus halagos traidores
nunca buenos,

66 *defensarme*, que es otra forma para *defenderme*, introduce una pequeña variación en la rima, aunque en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* se juzgó insuficiente, sustituyendo este término por *amparарme*. Sin embargo, Manrique no duda en repetir palabras en rima, como ya se ha visto (*v.* nota al poema 5, v. 27).

80 *pensando*: *pensado* en *11CG*, error provocado quizá por paralelismo con *guerreado*, del v. 74.

que nunca son verdaderas,
y en este caso de amores
mucho menos;
ni tampoco muy agudas,
ni de gran poder ni fuerça,
pues sabemos
que te buelves y te mudas,
mas amor nos manda y fuerça
que esperemos.

Que tus engaños no engañan
sino al que amor desigual
tiene y prende;
que al mudable nunca dañan,
porque toma el bien y el mal
no lo atiende.
Éstos me vengan de ti,
pero no es para alegrarme
tal vengança,
que, pues tú heriste a mí,
yo tenía de vengarme
por mi lança.

Mas vengança que no puede
sin la firmeza quebrar
ser tomada,
más contento soy que quede
mi herida sin vengar
que no vengada.
Mas, con todo, he gran plazer,
porque toman tus bonanças

116 *toman* se refiere a los amantes inconstantes citados antes (vv. 100-105), que le proporcionarán venganza indirecta de la Fortuna. Leen *tornan* algunos editores (Cortina, Alda-Tesán y Gómez Moreno).

y no esperan
ni duran en su querer
a que buelvan tus mudanças
y que mueran.

Cabo

Desde aquí te desafío
a huego, sangre y a hierro
en esta guerra;
pues en tus bienes no fío,
no quiero esperar más yerro
de quien yerra.
Que quien tantas vezes miente,
aunque ya diga verdad,
no es de creer;
pues ni airado ni plaziente,
tu gesto mi voluntad
no quiere ver.

14

Otras suyas

Ni bevir quiere que biva,
ni morir quiere que muera,

122 *huego*: fuego; la inestabilidad de la *f-* y la *h-* iniciales produce casos de aspiración donde luego se ha conservado la forma etimológica.

130 *ni airado*: omite la partícula negativa *11CG*, error que es subsanado en la edición de 1514. Aceptamos la enmienda con Beltrán (p. 40).

14 *11CG* (f. 101r), *14CG* (f. 78v)
Seis coplas castellanas compuestas por una redondilla y una cuarteta octosilábicas (*abba:cdcd*), más una cuarteta de *cabo*.

ni yo mismo sé qué quiera,
pues cuanto quiero se esquiva.
Ni puedo pensar qué escoja
mi penado pensamiento,
ni hallo ya quien me acoja
de miedo de mi tormento.

Este dolor desigual
ravia mucho por matarme;
por hazerme mayor mal
muerte no quiere acabarme.
¿Qué haré?, ¿adónde iré
que me hagan algún bien?
Helo pensado y no sé
cómo, ni dónde ni a quién.

Y ándome assí perdido,
añadiendo pena a pena,
con un deporte fengido,
con una alegría agena;
mas presto se irá de mí,
que conmigo anda penada,
y pues la mía perdí,
perderé la que es prestada.

El menor cuidado mío
es mayor que mil cuidados
y el remedio que confío
es de los más mal librados,

Todo el poema gira en torno al concepto de muerte de amor expresado en forma de paradoja y en la repetición insistente del vocablo en sus diferentes formas. Dominan en el poema el continuo vaivén de sentimientos y su declaración hiperbólica y voluntarista.

19 *deporte*: entretenimiento.
28 *de los más mal librados*: de los que a duras penas se conceden.

que será poca mi vida
y presto se complirá,
que pena tan sin medida
nunca mucho durará.

¡O, Señor, que se cumpliesse
esto que tanto desseo,
porque yo no posseyesse
los dolores que posseo!
Que me puedes socorrer,
con sola muerte me acorre;
que si bien me as de hazer,
venga presto y no se engorre.

Si no, si mucho se aluenga,
yo me haré tan usado
a los males, que sostenga
cualquier tormento y cuidado.
Pues muerte, venid, venid
a mi clamor trabajoso,
y matad y concluid
un ombre tan enojoso.

Fin

Que si a ti sola te plaze
pues a mí viene en plazer,
según mi cuita lo haze,
presto puedo fenescer.

45 La invocación a la muerte como remedio para el mal de amor no es rara entre los poetas de cancionero, aunque Manrique supo imprimirle un nuevo carácter. *Cf.* los poemas 16, 29 y 33.

15

Otras suyas

Acordaos, por Dios, señora,
cuánto ha que comencé
vuestro servicio,
cómo un día ni una ora
nunca dexo ni dexé
de tal oficio.
Acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
que e sentido,
acordaos de los temores
y males y pensamientos
que e sufrido.

Acordaos cómo en presencia
me hallastes siempre firme
y muy leal,
acordaos cómo en ausencia

15 *11CG* (f. 101v-102r); *14CG* (f. 78v)
Ocho coplas manriqueñas de pie quebrado compuestas por sextillas dobles (*8a8b4c8a8b4c: 8d8e4d8d8e4f*).

Se trata de una declaración de amor que responde a la falsa acusación de deslealtad resumida en los vv. 91-95. El poema es, pues, un alegato en defensa propia que sigue la estructura de un pliego de descargo. La estructuración del poema en torno a la machacona anáfora *acordaos* también recuerda el esquema habitual de los textos jurídico-administrativos, en los que las peticiones o quejas se desgranan en *ítems* introducidos normalmente por la repetición de una misma fórmula. En este contexto genérico hay que situar el empleo de léxico perteneciente al ámbito jurídico (*cargo* 'acusación, culpabilidad', v. 62; *pedí justicia*, v. 73), y la amenaza de denuncia a la Santa Hermandad (v. 71). Por su forma se acerca al debate ante el dios del Amor en el 17 y, sobre todo, al memorial que sirve de cauce al poema 7, género del que ha sido considerado una variante (Caravaggi, Serrano de Haro, Beltrán (p. 9) y Gómez Moreno), pues también puede leerse como un memorial de agravios.

nunca pude arrepentirme
de mi mal.
Acordaos cómo soy vuestro
sin jamás aver pensado
ser ageno,
acordaos cómo no muestro
el medio mal que e passado
por ser bueno.

Acordaos que no sentistes
en mi vida una mudança
que hiziesse,
acordaos que no me distes
en la vuestra una esperança
que biviesse.
Acordaos de la tristura
que siento yo por la vuestra
que mostráis;
acordaos ya, por mesura,
del dolor que en mí se muestra
y vós negáis.

Acordaos que fui sugeto
y soy a vuestra belleza
con razón;
acordaos que soy secreto,
acordaos de mi firmeza
y afición.
Acordaos de lo que siento
cuando parto y vós quedáis,
o vós partís;
acordaos cómo no miento,
aunque vós no lo pensáis
según dezís.

23 *el medio mal*: la mitad del mal.

Acordaos de los enojos
que me avés hecho passar
y los gemidos;
acordaos ya de mis ojos,
que de mis males llorar
están perdidos.
Acordaos de cuánto os quiero,
acordaos de mi desseo
y mis sospiros;
acordaos cómo si muero
de estos males que posseo
es por serviros.

Acordaos que llevaréis
un tal cargo sobre vós
si me matáis:
que nunca lo pagaréis
ante el mundo ni ante Dios,
aunque queráis;
y aunque yo sufra paciente
la muerte y de voluntad
mucho lo hecho,
no faltará algún pariente
que dé quexa a la Ermandad
de tan mal hecho.

69 *lo hecho*: interpreto 'aunque yo sufra [...] de voluntad mucho lo hecho' en coincidencia con Rodríguez-Puértolas. Creo, por tanto, innecesario suponer un *he hecho* o *e hecho*, en el que el verbo auxiliar habría quedado contraído (*cf.* Beltrán); además, la aspiración de la *h*, segura en este vocablo cuya grafía en la época oscila entre *fazer* y *hazer*, impediría la contracción.

71 La *Ermandad* o Santa Hermandad era una organización armada que había surgido en el ámbito rural en la década de 1460, durante los años más revueltos de la guerra civil en Castilla, como forma de protección contra los bandoleros y las incursiones de los nobles. Los Reyes Católicos la institucionalizaron, sometiéndola a su servi-

cio. Manrique fue capitán de la Santa Hermandad para el reino de Toledo, por lo que puede haber cierta ironía en sus palabras.

72 Sobre la repetición de palabras en rima, remito a lo dicho en el poema 5, vv. 25-27.

Después que pedí justicia,
torno ya a pedir merced
a la bondad,
no porque aya gran cobdicia
de bevir,
mas vós aved ya piedad;
y creedme lo que os cuento,
pues que mi mote sabéis
que dize assí:
ni miento ni me arrepiento,
ni jamás conosceréis
ál en mí.

Cabo

Por fin, de lo que dessea
mi servir y mi querer
y firme fe
consentid que vuestro sea,
pues que vuestro quiero ser
y lo seré.
Y perded toda la dubda
que tomastes contra mí
de ayer acá,
que mi servir no se muda
aunque vós pensáis que sí,
ni mudará.

74 *ya a pedir*: el original trae *ya pedir*; supongo una *a* subsumida en el adverbio, aunque existen dudas si pudiera ser un uso lingüístico (*cf.* Beltrán).

79 Como en su anterior declaración de amor (poema 9, vv. 44-45), el poeta certifica expresamente la veracidad de las palabras. Era costumbre de terminar los escritos jurídicos con protestas de este tipo.

82 Es el mote o lema utilizado realmente por Jorge Manrique, que glosa él mismo en una canción (núm. 35).

16

Otras suyas

Ved qué congoxa la mía,
ved qué quexa desigual
que me aquexa,
que me cresce cada día
un mal teniendo otro mal
que no me dexa.
No me dexa ni me mata,
ni me libra ni me suelta,
ni me olvida,
mas de tal guisa me tracta,
que la muerte anda rebuelta
con mi vida.

Con mi vida no me hallo,
porque estó ya tan usado
del morir,
que lo sufro, muero y callo,
pensando ver acabado
mi bevir.

16 *11CG* (f. 101v-102r), *14CG* (f. 78v)
Coplas de pie quebrado en siete sextillas dobles (*8a8b4c8a8b4c: 8d8e4f8d8e4f*).

El mal de amores lleva al poeta a pedir la muerte. Como los poemas 9 y 14, con los que se relaciona, la paradoja y las formas de repetición y derivación léxica son los recursos básicos del poema. A ellos se ha añadido una forma de anadiplosis o encadenamiento consistente en repetir al comienzo de cada estrofa y semiestrofa la última palabra de la anterior. Tal procedimiento recibe el nombre de *coblas capfinidas* en la poesía provenzal y *leixa-pren* ('toma y deja') en la gallegoportuguesa (Beltrán). Existe un análisis de este poema basado en un estudio estadístico de *morir, vida, dolor* de M. Garcia.

14 *estó*: estoy. *Cf.* poema 1, v. 88

Mi bevir que presto muera,
muera por que biva yo;
y muriendo
fenezca el mal, como quiera
que jamás no fenesció
yo biviendo.

Biviendo nunca podía
conoscer si era bevir
yo por cierto,
si no el alma que sentía,
que no pudiera sentir
siendo muerto.
Muerto, pero de tal mano
que, aun teniendo buena vida,
era razón
perdella y, estando sano,
buscar alguna herida
al coraçón.

Al coraçón que es herido
de mil dolencias mortales,
es de escusar
pensar de velle guarido,
mas de dalle otras mil tales
y acabar.
Acabar, porque será
menor trabajo la muerte
que tal pena,
y acabando, escapará
de vida que aún era fuerte
para agena.

Para agena es congoxosa
de vella y también de oílla
al que la tiene;

pues ved si será enojosa
al que, forçado, sufrilla
le conviene.
Le conviene aunque no quiera,
pues no tiene libertad
de no querer;
y si muriere, que muera,
cuanto más que ha voluntad
de fenescer.

De fenescer he desseo
por el mucho dessear
que me fatiga
y por el daño que veo
que me sabrá acrescentar
un enemiga.
Un enemiga tan fuerte,
que en el arte del penar tanto sabe,
que me da siempre la muerte
y jamás me da lugar
que me acabe.

Fin

Ya mi vida os he contado
por estos renglones tristes

66 *un enemiga*: la *a* del artículo se elide por sinalefa.

73 La referencia a los *renglones tristes* permite interpretar el poema como un tipo de escrito enviado a la dama. Creo, como se ha sugerido (Beltrán 1989, pp. 38-39), que se trata de una carta de amores semejante a la que encontramos en el poema 9, de la que tenemos en esta estrofa la interpelación al destinatario (la dama o *señora*, v. 76), la conclusión o resumen (v. 72-73), la despedida (vv. 74-76) y la petición (vv. 78-84).

que veréis,
y quedo con el cuidado
que vós, señora, me distes
y daréis.
No os pido que me sanéis,
que según el mal que tengo
no es possible,
mas pídoos que me matéis,
pues la culpa que sostengo
es tan terrible.

17

De don Jorge Manrique, quexándose del dios de Amor, y cómo razonan el uno con el otro

¡O, muy alto dios de Amor
por quien mi vida se guía!

81 "Aunque con toque irónico" (Beltrán), *morir* podría ser un eufemismo sexual, ya que se emplea con este sentido en algunos textos cancioneriles (*v.* Whinnom 1981).

17 *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (f. 399r-404r). Son coplas reales: diecisiete quintillas dobles (*abaab:cdccd*).

El autor comparece ante el tribunal de Amor, dios y juez, para protestar por haber sido condenado injustamente. Todo el poema se basa en presentar las relaciones amorosas en términos jurídicos, que Manrique conocía bien como caballero perteneciente a la nobleza. El debate tiene un acusado carácter semiteatral que lo acerca al *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y al *Auto del dios del Amor* o *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina.

2 En segundo plano, pero también muy visible, subyace a lo largo de todo el poema la analogía sacroprofana, por la cual se aplican al Amor atributos propios de Dios y la Virgen. Por ejemplo, el apela-

¿Cómo sufres tú, Señor,
siendo justo juzgador,
en tu ley tal heregía?:
  que se pierda el que serbió,
que se olvide lo servido,
que viva quien engañó,
que muera quien bien amó,
que valga el amor fengido.

  Pues que tales sinrazones
consientes pasar así,
suplícote que perdones
mi lengua, si con pasiones
digere males de ti.
  Que no só yo el que lo digo,
sino tú, que me hecistes
las obras como enemigo;
teniéndome por amigo
me trocaste y me vendiste.

  Si eres dios de verdad,
¿por qué consientes mentiras?
Si tienes en ti bondad,
¿por qué sufres tal maldad?
¿O qué aprovechan tus iras,
  tus sañas tan espantosas
con que castigas y fieres?
Tus fuerzas tan poderosas,
pues comportas tales cosas,
di, ¿para cuándo las quieres?

---

tivo de *guía* era muy habitual en las composiciones a la Virgen y Dios Padre es representado como el juez justo por antonomasia. Más adelante en el poema se aludirá al Dios cristiano como una instancia jurídica superior (vv. 56 y ss.).

14 *con pasiones*: llevado del apasionamiento.

Responde el dios de Amor:

Amador, sabe que absencia
te acusó y te condenó,
que si fuera en tu presencia,
no se diera la sentencia
injusta como se dio;
ni pienses que me a placido
por haberte condenado,
porque bien he conoscido
que perdí en lo perdido
y pierdo en lo que he ganado.

Replica el aquejado:

¡Qué inicio tan bien dado,
qué justicia y qué dolor,
condenar al apartado,
nunca oído ni llamado
él ni su procurador!
Así que por desculparte,
lo que pones por escusa,
lo que dices por salvarte,
es para más condenarte
porque ello mesmo te acusa.

31 *absencia* es personificación alegórica según el habitual sistema en la lírica cortesana de analizar los sentimientos encarnándolos en personajes. Aquí ha actuado como fiscal.

40 Paradójicamente Amor perdió al ganar el juicio, pues la consecuencia es que se quedó con un fiel menos.

45 *procurador* es el término legal para designar al que representa a un encausado en un juicio.

Responde el dios de Amor:

Amansa tu turbación,
recoge tu seso un poco,
no quieras dar ocasión
a tu gran alteración
que te pueda tornar loco,
que bien puedes apelar,
que otro Dios hay sobre mí
que te pueda remediar,
y a mí también castigar
si mala sentencia di.

Replica el aquejado:

Ese Dios alto sin cuento
bien sé yo que es el mayor;
mas con mi gran desatiento
le tengo muy descontento,
por servir a ti, traidor,
que con tu ley halaguera
me engañaste y has traído
a dexar la verdadera
y seguirte en la manera
que sabes que te e seguido.

En ti solo tuve fe
después que te conoscí,
¿pues cómo paresceré
ante el Dios a quien erré
quexando del que serví?

54 La dolencia de amor aparecía en los textos, bien como una herida resultado del combate amoroso, bien como enfermedad mental. En Manrique predomina con mucho el primer concepto, unido al empleo de imaginería bélica (poemas 9, 10, 37, 43).

Que me dirá, con razón,
que me valga cuyo só,
y que pida el galardón
a quien tuve el afición
que Él nunca me conoció.

Mas, pues no fue justamente
esa tu sentencia dada
contra mí por ser absente,
agora que estó presente,
revócala, pues fue errada,
y dame plazo y traslado
que diga de mi derecho;
y si no fuere culpado,
tú serás el condenado,
yo quedaré satisfecho.

Responde el dios de Amor:

Aunque mucho te agraviase,
no sería dios constante
si mi sentencia mudase,
por eso cumple que pase
como va y vaya adelante.
Y pues más no puede ser,
mira qué quieres en pago,

77 *cuyo só*: aquel de quien soy. Es fórmula jurídica feudal, según apunta Beltrán.

79-80 Quiere decir 'al que mostré un afecto o inclinación que él nunca percibió en mí.'

81-84 Léase 'Mas agora que estó presente, pues tu sentencia no fue justamente dada [...], revócala.'
estó: estoy. *Cf.* poema 1, v. 88.

85 Efectivamente, no se podía sentenciar si no se había requerido antes la presencia del acusado. Véase la documentación aportada por Serrano de Haro.

que cuanto pueda hacer
haré por satisfacer
el agravio que te fago.

Replica el aquejado:

Ni por tu gran señorío
nunca tal conseguiré,
ni tienes tal poderío
para quitarme lo mío
sin razón y sin porqué;
porque si bienes me diste,
sabes que los merecía,
mas el mal que me heciste
sólo fue porque quesiste,
pero no por culpa mía.

Que, aunque seas poderoso,
haslo de ser en lo justo,
pero no voluntarioso,
criminoso y achacoso,
haciendo lo que es injusto.
Si guardares igualdad,
todos te obedesceremos;

113 *voluntarioso*: que actúa a voluntad, según su capricho; arbitrario. Beltrán lo traduce como 'inconstante'.

114 *achacoso*: de *achacar* 'atribuir comportamientos censurables', con lo que podría interpretarse 'que atribuye a los demás comportamientos censurables, acusándoles falsamente', o bien 'que tiene un comportamiento censurable'. Si se toma como base *achaque* 'excusa, pretexto', un posible significado coincidiría con el primero señalado: 'que actúa bajo pretextos, con falsas razones', lo que le hace ser injusto; el otro podría ser 'que responde con pretextos' (Beltrán), pero me parece más coherente con los restantes insultos el apuntado al principio.

116 *igualdad*: equidad, justicia, ecuanimidad, del latín *aequitas*. Es latinismo semántico habitual en el siglo XV.

si usares de voluntad,
no nos pidas lealtad,
porque no te la daremos.

Responde el dios de Amor:

No te puedo ya sofrir
porque mucho te me atreves;
sabes que habré de reñir
y aun podrá ser que herir,
pues no guardas lo que debes.
Y pues eres mi vasalllo,
no te hagas mi señor,
que no puedo comportallo;
ni presumas, porque callo,
que lo hago por temor.

Replica el aquejado:

No cures de amenazarme
ni estar mucho brabeando,

118 *si usares voluntad*: si actúas a tu arbitrio, infundadamente.

128 *comportallo*: comportarlo, sufrirlo, con asimilación de las laterales, un fenómeno corriente hasta el Siglo de Oro y aún hoy en la lengua hablada en Andalucía.

132 *brabeando*: haciéndose el bravo, echando bravatas. El testimonio, una copia tardía, del siglo XIX, de un manuscrito cuatrocentista trae una palabra que fue leída por los editores anteriores a Serrano de Haro (1985) como *brabacando*, un término que no ha sido documentado hasta hoy, lo que le convertiría en un *hapax logemon*. Beltrán piensa que el error de los editores viene de una corrección sobreescrita en el manuscrito, que no había sido bien descifrada. A la vista de este verso, corregimos con Serrano de Haro y Beltrán el v. 137, que en el original lee claramente *babeando*. Documento el verbo *bravear*, que no figura en los diccionarios, en el *Ysopete estoriado* (en el *Cancionero de París* [PN5], París, Bibliotheque Nationale Esp. 227, ff. 79r-112v, en f. 107v, donde se apli-

que tú no puedes dañarme
en nada más que en matarme,
pues esto yo lo demando;
ni pienses que e de callar
por esto que brabeaste,
ni me puedes amansar
si no me tornas a dar
lo mesmo que me quitaste.

Responde el dios de Amor:

Pues sabes que no lo habrás
de mí jamás en tu vida,
veamos qué me darás,
o qué cobro te harás
sin mí para tu herida;
y bien sé que has de venir,
las rodillas por el suelo,
a suplicarme y pedir
que te quiera recebir
y poner algún consuelo.

---

ca a una res a la que se intenta domar [Admyte, disco 0]). Menos probable parece la enmienda *brabucando,* sin documentar (de 'bravuconear'), apuntada por Rodríguez Puértolas.

140 La caracterización de los personajes —levantisco y amenazador el enamorado, celoso de su autoridad Amor— trae a la mente las difíciles relaciones entre los nobles y el rey castellano por esta época, introduciendo una perspectiva realista en el debate alegórico. Quizás haya además un cierto toque irónico por cuanto el linaje de los Manrique desempeñó parte activa en las revueltas nobiliarias; el propio Jorge Manrique protagonizó un episodio que se interpretó como un caso de desacato a los Reyes Católicos cuando atacó Baeza, gobernada por un hijo del conde de Cabra, por haber expulsado de la ciudad a los Benavides, aliados de su familia (*v.* Introducción pp. 11 y 14).

Replica el aquejado:

Quiero moverte un partido,
escúchame sin enojos:
si me das lo que te pido,
de rodillas y aun rendido
te serviré, y aun de ojos;
pero sin esto no entiendas
que yo me contentaré,
ni quiero sino contiendas:
porque todo el mundo en prendas
que me des, no tomaré.

Responde el dios de Amor y acaba:

Por tu buen conoscimiento
en te dar a quien te diste,
por tu firme pensamiento,
por las penas y tormento
que por amores sofriste,
te torno y te restituyo
en lo que tanto deseas
y te dó todo lo tuyo,
y por bendición concluyo
que jamás en tal te veas.

155 *de ojos*: a primera vista, sin vacilar (Caravaggi) o de bruces, en actitud de total sumisión (Serrano de Haro). La frecuencia de la rima *enojos-ojos* (*v.* la nota a los vv. 15-20 del poema 3) y la coherencia de sentido, a pesar de lo extraño de la expresión, permiten conservar la lección del original. Otros editores han enmendado como *de inojos*, una expresión sinónima al *de rodillas* y *rendido* anteriores, pero aunque en Manrique abundan las parejas de sinónimos, no he encontrado ninguna otra vez que repita tres veces lo mismo.

158 *contiendas*: pleitos. Es término procesal.

166 *te torno y te restituyo* es la fórmula juridica que aparece en los documentos medievales para las restituciones (documentado en Serrano de Haro).

II. ESPARSAS*

18

Esparsa suya

Yo callé males sufriendo
y sufrí penas callando,
padescí no meresciendo
y merescí, padesciendo,
los bienes que no demando.

* La *esparsa* es un género breve que no se corresponde con ninguna forma estrófica determinada. Se caracteriza por su unidad temática y por tratar de manera condensada e ingeniosa una idea, por lo que se suele considerar el antecedente del epigrama y del madrigal (C. Clavería, "Modesta contribución a la métrica española. Cuatro notas sobre la *copla esparza*", *Suplementos Anthropos*, XII (1989), pp. 186-95). Las manriqueñas suelen articularse en torno a una paradoja que se desarrolla mediante quiasmos y formas de repetición léxica, esencialmente el equívoco y la *annominatio*.

18 *11CG* (f. 97v); *14CG* (f. 75v)
Dos quintillas octosilábicas con diferente patrón métrico (*abaab:cdddc*).

El poema desarrolla el motivo del carácter indecible del amor: el enamorado, incapaz de declarar su amor por miedo, sufre en silencio. Es motivo frecuente en la poesía de cancionero y grato a Manrique, que alude a él en varios lugares, y al que dedica también las dos composiciones siguientes. Sobre este tópico, con ejemplificación basada en la poesía manriqueña, véase el art. cit. de Battista-Pellegrini en el poema 1, vv. 6-10.

4 Esta primera estrofa se basa en una serie de paradojas encadenadas mediante el procedimiento de repetir al comienzo de cada verso el

Si el esfuerço que e tenido
para callar y sofrir
tuviera para dezir,
no sintiera mi bevir
los dolores que ha sentido.

19

Otra suya

Hallo que ningún poder
ni libertad en mí tengo
pues ni estó ni vo ni vengo
donde quiere mi querer:
que si estó, vós me tenéis,
si vo, vós me lleváis,

último lexema al final del verso anterior en una especie de *leixa-pren,* recurso ya empleado en el poema 16.

6 *esfuerço,* con el sentido de 'valor' además del habitual.

10 La segunda estrofa resuelve la primera paradoja proponiendo otra: el poeta merece los dolores sufridos puesto que si hubiera puesto el mismo empeño en hablar y declarar su amor que ha puesto en callar y sufrir se hubiera librado de ellos.

19 *11CG* (f. 97v); *14CG* (f. 75v)
Una redondilla seguida de una quintilla (*abba:cdcdc*).

Describe la enajenación del enamorado, que no se posee a sí mismo, puesto que ha dejado su alma con la persona amada. De nuevo se plantea primero una paradoja (vv. 3-4), que es explicada mediante una correlación (vv. 5-7), que se remata con una conclusión lógica a modo de corolario (vv. 8-9). Manrique incorpora este motivo en varios de sus poemas (1, v. 21-30; 31, v. 9; 36, v. 16, etc.) y es el concepto central en el núm. 7. Sobre el tema es imprescindible el libro de G. Serés, allí citado.

3 *estó, vo*: estoy, voy. Se explica su origen en nota al poema 1, v. 88.

5-7 Después de cada verbo (*estó, vo, vengo*) debe sobreentenderse *donde tengo mi querer* (v. 4).

si vengo, vós me traéis,
assí que no me dexáis,
señora, ni me queréis.

20

Otra suya

Callé por mucho temor,
temo por mucho callar
que la vida perderé;
assí, con tan grande amor,
no puedo, triste, pensar
qué remedio me daré.
Porque alguna vez hablé,
halléme de ello tan mal
que sin dubda más valiera
callar, mas también callé
y pené tan desigual,
que más callando muriera.

20 *11CG* (f. 97v-98r); *14CG* (f. 75v)
Doble sextilla octosilábica con una rima de enlace (*abcabc:cdecde*).

Insiste en el motivo enunciado en el poema 18. Se plantea si callar o declarar su amor, pero paradójicamente ambas posibilidades le inspiran igual temor y tienen como resultado acrecentar el sufrimiento del poeta. Obsérvese que esta esparsa se inicia del mismo modo que la 18, con un retruécano conceptuoso.

10 *también*: el texto trae *tan bien*; pero el paralelismo entre las dos partes de la estrofa (*alguna vez hablé... también callé*) hace necesaria la corrección propuesta por Beltrán.

21

Otra suya

Pensando, señora, en vós,
vi en el cielo una cometa;
es señal que manda Dios
que pierda miedo y cometa
a declarar el desseo
que mi voluntad dessea,
porque jamás no me vea
vencido como me veo
en esta fuerte pelea
que yo comigo peleo.

21 *11CG* (f. 97v-98r); *14CG* (f. 75v). Una cuarteta y sextilla octosilábicas (*abab:cddcdc*).

Reitera el dilema de la composición anterior, pero en un tono donde prevalece la ligereza y el ingenio.

2 Paronomasia basada en el equívoco entre el sustantivo *cometa* 'astro' y el verbo *cometa* (v. 4) de *cometer* 'acometer, emprender, atreverse'; el conceptismo del poema radica en la relación, que no se percibe a primera vista, entre ambos términos.

4 En la época se pensaba que los cometas constituían avisos divinos. La presencia de señales astrales que sirven de augurio a los amantes no es abundante en la poesía cancioneril, pero se pondrá en boga en la lírica posterior con el petrarquismo.

10 La rima de esta estrofa consiste en ir alternando una misma palabra, una vez en masculino y otra en femenino. Es un recurso basado en *annominatio* o derivación léxica que en la poesía gallego-portuguesa recibe el nombre de "rima de macho e femea" (rima de macho y hembra), del que el poeta echa mano en otros poemas (núms. 29 y 35).

22

Otras suyas a una prima suya que le estorvava unos amores

Cuanto el bien temprar concierta
al buen tañer y conviene,
tanto daña y desconcierta
la prima falsa que tiene.
Pues no aprovecha templalla
ni por ello mejor suena,
por no estar en esta pena,
muy mejor será quebralla
que pensar hazella buena.

22 *11CG* (f. 100r); *14CG* (f. 77r); *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 31v), que lo atribuye a Rodrigo Dávalos. Estrofa compuesta por una cuarteta y una quintilla (*abab:cddcd*).

El poema se estructura en torno al equívoco entre los dos significados de *prima*, el referente al parentesco y al terreno musical (primera cuerda de un instrumento, la más aguda). El paralelismo entre ambos conceptos se extiende al resto del léxico clave, que es empleado de manera equívoca. La falta de armonía que provoca la prima pudiera aludir al papel de alguna amiga o pariente de la dama, que se entromete en los amores del autor. La analogía de las relaciones amorosas con la música, sobre todo con los instrumentos de cuerda, no es rara en la lírica de los siglos XVI y XVII. *Vid.* también el poema 11, vv. 13-16, y el núm. 41.

1 *temprar*: templar, con asimilación de las laterales. Tiene el doble significado de 'atemperar los ánimos' y 'afinar las cuerdas de un instrumento'. Este equívoco se explota de modo cómico en el episodio del destemplado laúd de Calisto en *Celestina* (auto I).

2 *conviene*: sinónimo de *concertar*; ambas palabras están empleadas con el sentido de 'concordar, armonizar', tanto lo que se refiere a las relaciones humanas como a la que debe haber entre las notas musicales.

4 *falsa* es un nuevo equívoco entre 'traidora, mendaz' y 'nota disonante'.

23

Esparsa suya

¡Qué amador tan desdichado,
que gané
en la gloria de amadores
el más alto y mejor grado
por la fe
que tuve con mis amores!
Y assí como Lucifer
se perdió por se pensar
igualar con su señor,

23 *11CG* (f. 100v); *14CG* (f. 77v)
Son dos sextillas, una de pie quebrado (*8a4b8c8a4b8c*), la otra octosilábica (*cdecde*).

Se trata de una ponderación hiperbólica del amor del poeta. Su *fe* o fidelidad le permitió alcanzar el más alto grado o nivel de los enamorados, lo cual, paradójicamente, en lugar de proporcionarle felicidad, le llevó a la perdición al querer igualarse con el dios del amor. El conceptismo del poema reside en la ingeniosa comparación con Lucifer, el ángel caído, cuya belleza y soberbia le llevaron a querer igualarse a Dios. Como en otras composiciones manriqueñas, el contenido descansa sobre la analogía sacroprofana y el equívoco semántico. Por otro lado, el léxico empleado permite hacer, sin descartar las otras dos, una lectura en clave erótica de los versos que se disuelve en los dos últimos versos. Es lo que Whinnom (1981) llamó la "defraudación del lector".

3 *gloria*: es vocablo perteneciente al ámbito religioso (la *gloria celestial* es la más alta recompensa del cristiano), pero también es empleado en la poesía de cancionero como equivalente a *galardón*, *bien* y *gozo* cuyo significado abarcaba todos los grados de alegría y placer (*v.* nota 52 al poema 2).

4 Eran cinco los grados del proceso amoroso según la doctrina del amor cortés (*v.* nota al poema 1, v. 71).

5 El más alto grado que se alcanzaba después de haber demostrado que se poseían todas las cualidades necesarias (cortesía, secreto, fidelidad...) convertía al enamorado en *entendedor* o amante.
fe: con el doble significado de 'creencia', habitual en religión, y 'fidelidad', propio del amor cortés.

8 *se perdió*: nuevo equívoco, subrayado por la *annominatio*, entre 'condenarse' y 'perder lo obtenido'; por otro lado, *perderse* es

assí me vine a perder
por me querer igualar
en amor con el amor.

24

Otras suyas

Mi temor ha sido tal
que me ha tornado judío;
por esto el esfuerço mío
manda que traiga señal.
Pues viendo cuán poco gano
biviendo en ley que no es buena,

---

también un frecuente eufemismo sexual (*cf.*, en especial, el poema 27).

24 *11CG* (f. 101r); *14CG* (f. 78r); *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 32r)
Dos coplas castellanas octosilábicas compuesta cada una por dos cuartetas (*abba:cddc*).

Si esta esparsa se relaciona de un lado con la que le precede por su conceptismo, basado en una analogía chocante e ingeniosa, de otro se vincula a las anteriores por el motivo del temor a declarar su amor ante la dama. La comparación viene determinada porque en la época era proverbial el miedo de los judíos y porque su pertenencia a otra religión le permite al autor emplear el vocabulario erótico-religioso al que se muestra tan aficionado. Serrano de Haro (p. 110) dispone el conjunto de esparsas que versan sobre el silencio amoroso según un orden (18, 21, 24, 20) que, en su opinión, permite reconstruir el proceso psicológico del enamorado.

3 *el esfuerço mío*: dilogía entre 'mi obligación' (pues los judíos estaban obligados por el Concilio de Zamora de 1312 según una disposición refrendada en la *Pragmática de Valladolid* de 1412 a llevar un signo distintivo) y 'mi valor' (pues se atreve a traer una señal que delata su amor por una dama, algo que estaba prohibido en el código cortés).

4 *señal* se utiliza también en un doble sentido: de la distinción que lleva como judío y del sobrenombre o *senhal* con el que designa a su dama según los usos de la lírica cortesana.

osándoos dezir mi pena
me quiero tornar cristiano.

No son más:

Es mi pena dessear
ser vuestro de vuestro grado,
que no sello es escusado
pensar podello escusar.
Por esto lo que quisiera
es sello a vuestro plazer,
que sello sin vós querer,
desde que os vi, me lo era.

6 *en ley*: nuevo equívoco entre 'en religión' y 'de acuerdo con la regla del silencio propia del amor cortés'.

7 *osándoos dezir*, es decir, confesando su sufrimiento amoroso y su error religioso.

9 Esta segunda estrofa ha sido editada casi siempre como un poema aparte. La rúbrica que antecede y su contenido —que en apariencia no tiene nada que ver con lo anterior, aunque *cf.* abajo— han hecho pensar a muchos editores que se trata de otro poema. A favor de esa hipótesis se puede añadir que sería la única esparsa de dos estrofas. No obstante, el argumento textual aducido por Caravaggi y Beltrán para seguir la disposición propuesta por Foulché-Delbosc (1902) parece concluyente al aportar otros testimonios en que *No son más* precede la última estrofa de una composición anterior. Por otro lado, son bastantes las esparsas en que la primera parte se estructura en torno a una paradoja y la segunda se construye sobre el recurso de la derivación léxica como sucede aquí. Tampoco son infrecuentes los textos cancioneriles en que la segunda parte es diferente de la primera, como apunta Gómez Moreno, aunque no es este el caso, ya que el final puede entenderse como conclusión lógica de lo dicho al inicio (*v.* la nota siguiente).

10 Una vez tomada la decisión de manifestar su amor (vv. 7-8), el autor lo hace a través de esta segunda estrofa. Aquí explica que su amor pertenece inexcusablemente —sin remedio— a la dama, pero que le gustaría que ella le correspondiera (vv. 10 y 14).

11 *sello*: serlo; la asimilación de las laterales se repite en *podello* 'poderlo'. El referente de *lo* a lo largo de toda la estrofa es "ser vuestro".

III. CANCIONES*

25

Canción de don Jorge Manrique

Quien no estuviera en presencia
no tença en fe confiança,

* A partir del *Cancionero de Baena* la canción se convirtió en el género más cultivado para el tema amoroso. En su forma más típica, que cuaja precisamente en época de Jorge Manrique, consta de tres estrofas. La cabeza está compuesta por una estrofa entre tres y cinco versos (aunque lo normal son cuatro), seguida de otras dos que desarrollan o glosan su contenido. Formalmente, la última estrofa de la mudanza, que por lo general tiene el mismo esquema métrico de la primera, se vincula a ella mediante la vuelta, casi siempre simétrica respecto al estribillo; al final siguen los versos de estribillo. En esta época es frecuente que el enlace o vuelta repita parcialmente el fin del estribillo, recibiendo entonces el nombre de *retronx*. Por último, téngase en cuenta de que a pesar de su denominación, en esta época la canción no era necesariamente cantada. Véanse, V. Beltrán (1988), y Ana Mª Gómez Bravo, "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana", *Bulletin of Hispanic Studies,* 76 (1999), pp. 169-87.

25 *11CG* (f. 122r); *14CG* (f. 101r); aparece también en los siguientes mss., copias de los siglos XV y XVI: *C. de Garci Sánchez de Badajoz* (copia del s. XIX, pp. 122-23); *C. de Módena* (f. 22v); *Poesías varias* (Palacio ms. 617, f. 153r-153v); All Souls College (Oxford), ms. 189 (f. 31v); en los impresos del s. XVI aparece a menudo glosado, entre ellos en el ya citado *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 48r), y por Juan del Encina, Gregorio Silvestre, Pedro de Padilla y Cristóbal de Castillejo (para la lista completa de testimonios, v. el aparato de variantes en Beltrán).

Canción compuesta de dos redondillas y una cuarteta, unida a la cabeza por medio del *retronx* al que siguen dos versos de estribillo, que indicamos mediante subrayado (*abba:cddc:baba*).

Nos encontramos ante una de las canciones más divulgadas de Manrique. Su tema, la ausencia y sus consecuencias, se desarrolla a través de la oposición y correlación de las palabras clave en rima. La asiduidad con que el poeta cultiva el motivo pudiera tener origen en la realidad, pues como otros nobles de la época, las obligaciones militares y políticas le hacían llevar una vida itinerante (*v.* Beltrán). *Cf.* las canciones 31 y 32.

2 *en fe*: el texto base, *11CG*, lee *fe en confiança*, que aunque tiene sentido es *lectio facilior*; parece preferible la variante del ms. de Oxford y el *Cancionero de Módena*, por la que opto con Caravaggi y Beltrán.

pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.

Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente,
que cuan presto fuere ausente,
tan presto será olvidado.
Y pierda toda esperanza.
quien no estuviera en presencia,
pues son olvido y mudança
las condiciones de ausencia.

26

Canción de don Jorge

No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,

26 *11CG* (f. 125r); *14CG* (f. 50v-r) y ediciones posteriores; en Biblioteca Nacional de Lisboa, ms. 11353 (f. 82r); y en los siguientes impresos: *Cancioneiro Geral,* Lisboa, 1516 (f. 109r), *Cancionero general de obras nuevas,* Zaragoza, 1554 (f. 75r), *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 50r-50v). Fue glosada por Mosén Gazull, por Boscán y dos veces por Sâ de Miranda; la cita parcialmente Garci Sánchez de Badajoz en el *Infierno de enamorados.* De nuevo, los datos completos pueden consultarse en Beltrán, a quien se debe un comentario sobre las glosas (1989, pp. XLII-XLVI). Son tres cuartetas sin vuelta ni estribillo, lo que constituye una excepción entre todas las canciones manriqueñas (*abab:cdcd:abab*).

Trata otro de los motivos ya vistos en anteriores composiciones: la enajenación amorosa (*cf.* arriba, poemas 7 y 19), con la nota original de plantearlo como un combate de sentimientos y cualidades abstractas (*razón, fuerça, grado*) propias y de la amada contra la persona del enamorado. De aquí la paradoja que el propio enamorado sea enemigo de sí mismo. Posiblemente la concepción del amor como una lucha entre opuestos, muy afín a la lírica petrarquista, contribuyera a su pervivencia en el Siglo de Oro.

no siendo nadie comigo
y vós y yo contra mí.

Vós, por me aver desamado,
yo, por averos querido,
con vuestra fuerça y mi grado
avemos a mí vencido.
Y pues yo fui mi enemigo
en darme como me di,
¿quién osará ser amigo
del enemigo de sí?

27

Otra canción

Justa fue mi perdición,
de mis males soy contento;

9 *Y*: omiten la conjunción, necesaria por razones métricas, las ediciones del *Cancionero general* y *C. de Juan Fernández de Constantina.*
10 *darme*: leen *me dar* la primera impresión del *C. General,* el *C. Geral* en la glosa y el manuscrito de Lisboa.

27 *11CG* (f. 125r); *14CG* (f. 103v) y ediciones posteriores (1552); *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 51r); Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 617 (f. 150v), atribuido a Costana; All Souls College, Oxford, ms. 189 (f. 332v-33r); *Cancioneiro de corte e de magnates* (f. 136r). Figura con música en el *Cancionero musical de Palacio* (f. 31v-32r) y el *C. de la catedral de Segovia.* Fue glosada por Juan Boscán, Gregorio Silvestre, Juan del Encina, Costana o Costancio, Andrade Caminha, Luis Camõens, Francisco de Borja y Juan Fernández de Heredia, y citada por Lope en *La Dorotea* y en dos comedias (*La prueba de los ingenios* y *Porfiar hasta morir*). Se hallarán las fuentes completas en V. de Lama y, con alguna pequeña omisión, en V. Beltrán (1993), quien comenta las glosas en una edición anterior (1988a, pp. XXXV-LI); éstas pueden leerse completas, acompañadas de un estudio en V. de Lama (1995), quien pone en cuestión la autoría porque ni la rúbrica del *C. General* ni la tradición (en el XVI se atribuyó a Boscán) la apoyan (pp. 533-34, 537); no obstante se

ha de señalar que en algún caso se ha podido comprobar que el poema encabezado por "otras suyas" pertenecía al autor de los poemas precedentes, como es el caso aquí con Manrique (Beltrán 1988a, pp. LXI-LXIII). Canción compuesta por dos quintillas y una cuarteta (*ababa:cdcd: ababa*).

Todo el poema gira en torno a la paradoja de estar contento de los propios males (v. 2). El vocabulario ambiguo, que se presta al equívoco, y la posible interpretación simultánea de *justa* como nombre de mujer, como adjetivo ('merecida, adecuada') y como sustantivo ('torneo') hacen posible la lectura erótica del poema propuesta por I. Mcpherson (1985), que sitúa la composición dentro del subgénero de las justas o lides de amor. Beltrán apoya tal interpretación citando un poema en el que el vocablo "rosa" es empleado también de manera equívoca. El que las glosas no desarrollaran esta lectura, e incluso se hicieran versiones a lo divino, no invalida la hipótesis (*cf.*, sin embargo, la opinión contraria de Lama 1995, pp. 541-45).

1 Este primer verso fue utilizado como mote o lema por fray João Manuel (m. 1476), obispo de Guarda, que había tenido dos hijos ilegítimos de Justa Rodrigues Pereira. Dejando de lado el problema, insoluble, de quién tomó prestado de quién el verso, este dato certifica que los contemporáneos apreciaron el juego de equívocos del poema.

ya no espero galardón,
pues vuestro merescimiento
satisfizo mi passión.

Es victoria conoscida
quien de vós queda vencido,
que en perder por vós la vida
es ganado lo perdido.
Pues lo consiente razón,
consiento mi perdimiento
sin esperar galardón,
pues vuestro merescimiento
satisfizo mi passión.

28

Otra de don Jorge

Quien tanto veros dessea,
señora, sin conosceros,

3 *ya no espero:* sigo la lección de la edición de 1514 del *Cancionero General*; de aquí la lección pasa a los restantes testimonios. La edición de 1511 y el *C. de Juan Fernández de Constantina,* leen *no se espera,* que a pesar de que no tiene sentido, mantienen las ediciones modernas a excepción de Caravaggi y Serrano de Haro, que editan *non espero.*

4 *vuestro merescimiento* es construcción clave para mantener el doble sentido del poema, pues puede entenderse referido al sujeto —'vuestros méritos'— o al complemento —'el haberos yo merecido [es decir, gozado]'.

12 Falta en el *Cancionero General* de 1511 y sucesivas impresiones (1514, 1552) y en el *C. de Juan Fernández de Constantina.* La ausencia del verso de vuelta debe estar relacionado con el problema textual en el v. 3.

28 *11CG* (f. 125r); *14CG* (f. 102v); como anónimo en: *Cancionero del British Museum* (f. 106r-106v) y *Jardinet d'orats,* (f. 128r-129r). Canción integrada por dos cuartetas y una redondilla (*abab:cddc:abab*).

¿qué hará después que os vea
cuando no pudiere veros?

Gran temor tiene mi vida
de mirar vuestra presencia,
pues amor en vuestra aussencia
me hirió de tal herida.
Aunque peligrosa sea
delibro de conosceros,
y si muero porque os vea,
la victoria será veros.

29

Otra de don Jorge Manrique

Es una muerte escondida
este mi bien prometido,

Desarrolla el motivo del amor de oídas (véase antes, poema 1, vv. 22-30), combinado con el del temor que inspira la dama en el enamorado y la muerte o herida de amor. La antítesis entre la presencia y la ausencia se resuelve en una paradoja: ver a la amada, en lugar de curar el amor, agravará la herida del enamorado provocando su muerte.

10 *delibro de*: delibero, con el significado de 'concluir, decidirse a'.

29 *11CG* (f. 130r); *14CG* (f. 108r). Canción de dos redondillas y una cuarteta (*abba:cdcd:abba*).

Este poema y otros (núms. 9, 14, 16) en que Manrique declara el deseo de morir para acabar con las penas de amor han sido puestos en relación con las *Coplas* por algunos críticos, que han dibujado a un autor obsesionado con la muerte. Lo cierto es que se trata de un tema habitual en la lírica de la época. Destaca el uso del artificio de la rima macho-hembra, empleado en composiciones anteriores (21 y 35). Se relaciona de manera muy estrecha con la canción "No tardes, muerte, que muero" (núm. 33).

pues no puedo ser querido
sin peligro de la vida.

Mas sólo por que me quiera
quien en vida no me quiere,
yo quiero sofrir que muera
mi bevir, pues siempre muere;
y en perder vida perdida
no me cuento por perdido,
pues no puedo ser querido
sin peligro de mi vida.

30

Otra suya

Cuanto más pienso serviros,
tanto queréis más causar
que gaste mi fe en sospiros
y mi vida en dessear
lo que no puedo alcançar.

Bien conosco que estoy ciego
y que mi gran fe me ciega,

5 *por que:* para que.

30 *11CG* (f. 130v). Canción de dos quintillas y una redondilla (*ababb:cddc:ababb*).

Se dibujan en este poema las actitudes arquetípicas de los amantes según la versión peninsular, fijada en la tradición gallegoportuguesa, del amor cortés: la dama siempre indiferente y el enamorado, por ello, siempre en actitud suplicante. La tensión derivada de la perpetua insatisfacción era lo que mantenía vivo el amor. Toda la composición se basa en la antítesis entre estas actitudes y en el equívoco sobre la palabra *fe*.

6 Probable juego alusivo basado en la analogía religiosa. En el Evangelio se alaba los que tienen fe sin ver (por estar ciegos, por ejem-

y que esperando me niega
que no os vencerés de ruego,
y que por mucho serviros
no dexarés de causar
que gaste mi fe en sospiros
y mi vida en dessear
lo que no puedo alcançar.

31

Canción de don Jorge

Con dolorido cuidado,
desgrado, pena y dolor,
parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor.

---

plo: Mateo 9.29), pero también se habla de los que están ciegos a la fe aunque vean (Isaías, 42.19; Mateo 23.17; Marcos 3.5; Juan 9.41; Romanos 11.25).

9 *os vencerés*: os venceréis; entiendo 'no os dejaréis vencer', de *vencerse.* Parece entonces innecesaria la enmienda *os venceré* propuesta por Gómez Moreno.
de ruego: por ruegos.

31 *11CG* (f. 185r-185v), glosado por Pinar; *14CG* (f. 162r). Canción de dos quintillas y una redondilla (*abbab:cddc:abbab*).

Nuevo poema sobre la ausencia provocada por una partida. Se basa en un juego de palabras entre *amor* 'sentimiento amoroso' y *amores* 'relaciones amorosas'. En la mudanza se añade el motivo de la enajenación del corazón del enamorado, que ya no le pertenece, pero que la dama rechaza, de ahí que ni quede con ella ni vaya con él (v. 9; *cf.* poema 19, vv. 1-4).

2 *desgrado*: desagrado, 'a mi pesar'.

Y el coraçón, enemigo
de lo que mi vida quiere,
ni halla vida ni muere,
ni queda ni va comigo.
Sin ventura, desdichado,
sin consuelo, sin favor,
parto yo, triste amador,
de amores desamparado,
de amores, que no de amor.

32

Otra de don Jorge

Cada vez que mi memoria
vuestra beldad representa,
mi penar se torna gloria,
mis servicios en vitoria,
mi morir, vida contenta.

Y queda mi coraçón
bien satisfecho en serviros:
el pago de sus sospiros
halo por buen galardón,

7-8 El empleo de *querer* y *morir* en rima parece ser una innovación si no debida —pues también se encuentra en Álvarez Gato, perteneciente al mismo círculo poético—, al menos extendida a partir de Manrique, que la emplea en otras canciones (33, vv. 11-13; 35, vv. 14-15), hasta convertirse en una rima común en las generaciones siguientes (Beltrán ed., 1988a, pp. XXX-XXXIII).

32 *14CG* (f. 108v). Esquema métrico idéntico a la anterior.

Se trata aquí del remedio para mantener la lealtad en ausencia, consistente en recordar la imagen de la amada (*cf.* los poemas 2, v. 49; 11, v. 8, etc.). El poema se articula sobre los dos sentidos de *memoria*: 'capacidad de recordar' (v. 1) y 'recuerdo, imagen' (v. 10).

porque vista la memoria
en que a vós os representa,
su penar se torna gloria,
sus servicios en vitoria,
su morir, vida contenta.

33

Otra suya

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biva contigo;
quiéreme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra comigo.

Remedio de alegre vida
no lo ay por ningún medio,
porque mi grave herida
es de tal parte venida
que eres tú sola remedio.

33 *14CG* (f. 108v)

Es el único ejemplo de canción en Manrique formada por tres quintillas (*abaab:cdcdc:abaab*).

A pesar de que sólo se conserva en un testimonio y de que el deseo de la muerte aparece en otras composiciones, esta canción es considerada una de las más perfectas del autor. A diferencia de otras, como la núm. 31, no hay aquí paradojas conceptuosas, equívocos ni alegorías que intelectualicen el contenido; sólo la invocación a la muerte personificada y la expresión de un acuciante deseo de morir, subrayado por la reiteración del llamamiento (vv.1-3, 4-5) y la conciencia de sus consecuencias (estribillo). En su desnudez retórica reside sin duda su eficacia poética. El estribillo fue reelaborado por el comendador Escrivá a principios del siglo XVI en su famosísima canción "Ven muerte tan escondida", que combina este poema con el 31. Sobre su difusión, véase Beltrán.

Ven aquí, pues, ya que muero;
búscame, pues que te sigo;
quiéreme, pues que te quiero,
y con tu venida espero
no tener vida comigo.

34

Otra suya

Por vuestro gran merescer,
amor me pone tal grado
que me pierdo por perder
de las angustias cuidado.

Pues que se acabe la vida
con dolor tan lastimero,
yo, contento, sí lo quiero
si ella queda servida.
Porque quiere mi querer,
muy contento y no forçado,
que me pierda por perder
de las angustias cuidado.

34 *14CG* (f. 108v)
Canción de dos cuartetas y una redondilla de mudanza (*abab:cddc:abab*).

Nueva variación sobre el deseo de morir, expresado aquí, en cambio, con un gran conceptismo. El poema está construido a base del equívoco de las palabras clave (*perderse, merecer, morir*) y su reiteración por medio del políptoton. Por su contenido recuerda a la canción 27.

2 *grado*: podría haber un juego de equívocos entre la acepción de 'voluntad, plazer' y la que alude a los niveles en la escala de amor.
7 *sí*: así.



Juan II de Castilla.

Estatua orante en el retablo del altar mayor
de la Cartuja de Miraflores, en Burgos.



Isabel la Católica.

Retablo de la Capilla Real de Granada.

IV. MOTES*

35

Otras suyas a su mote que dize:
"Ni miento ni me arrepiento"

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,

* Un mote era "un verso o dos en que los caballeros encerraban su personalidad o sus deseos" (Beltrán) a modo de lema; muchas veces se utilizaban para acompañar el escudo heráldico (Serrano de Haro 1975, p. 285). Como otras formas de identidad cortesana, solían ser enigmáticos y formalmente se caracterizan por la condensación de conceptos, que conduce a los sobreentendidos (Casas Rigall 1995, pp. 122-26). Seguramente por ello empezaron a glosarse en canciones, una moda que se inicia en época de Manrique (Beltrán 1988b, p. 131).

35 *14CG* (f. 99r); *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 31v), atribuido a Rodrigo Dávalos. La canción que glosa el mote presenta una estructura diferente a los demás, pues comienza con la cita del mote y sigue un patrón métrico poco habitual: una quintilla más tres redondillas cada una de las cuales tiene su propia rima (*abaab:cddc:effe:ghhg*).

El mote es desarrollado a través de una serie de antítesis que manifiestan la perturbación del enamorado, cuya mente vacila entre sentimientos y deseos contradictorios (vv. 1-9) y desembocan en una explicación intencionadamente confusa a través de las formas de derivación léxica, que convierten la última estrofa casi en un trabalenguas. Este mote, que declara Manrique como divisa (poema 15, v. 83), se convirtió en expresión proverbial y fue uno de los más conocidos y glosados hasta el siglo XVII, probablemente por influjo de su obra (*v.* Beltrán, que menciona a fray Íñigo de Mendoza, Tapia, Polo de Medina y Lope de Vega).

ni estó triste ni contento,
ni reclamo ni consiento,
ni fío ni desconfío;
ni bien bivo ni bien muero,
ni soy ageno ni mío,
ni me vengo ni porfío,
ni espero ni desespero.

Fin

Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda,
y no hallo quién me entienda
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero,
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera
sin querer creer que muero.

36

Este mote mesmo dicho de otra manera:
"Sin Dios y sin vós y mí".
Glosa de don Jorge Manrique:

Yo soy quien libre me vi,
yo quien pudiera olvidaros,

3 *estó*: estoy. *Cf.* poema 1, v. 88.
10 Las formas de derivación alcanzan la rima, que sigue el recurso ya empleado antes de la rima macho-hembra, consistente en alternar las formas en *–a* y *–o*. *Cf.* los poemas 21 y 29.

36 *11CG* (f. 143v); *14CG* (f. 123r); *CG54* (fp. 163); el *Cancioneiro de corte e magnates* (f. 43r) incluye sólo la primera estrofa y la atribuye a Jorge de Montemayor; el *Cancionero de Pedro del Pozo* (f. 32r) presen-

ta variantes importantes analizadas en Beltrán (1992). Sigue el esquema métrico predominante en las canciones manriqueñas: dos quintillas con una cuarteta de mudanza (*abbaa:cdcd:abbaa*).

El poema glosa palabra a palabra el mote aclarando su sentido, basado en dos ideas claves en la teoría amorosa cancioneril: la analogía religiosa y que el corazón del enamorado habita en el de su amada. En su formulación exacta el mote dice "Yo sin vós, sin mí, sin Dios", como puede leerse en la glosa de Cartagena que precede a la de Manrique. Lope de Vega, gran lector del *Cancionero general*, lo utiliza en *El castigo sin venganza,* acto II (véase V. de Lama, "Lope, poeta de cancionero", *Edad de oro,* XIV (1995), pp. 179-96). Su difusión se prolonga en el Siglo de Oro a través de varios sonetos, de Figueroa, Bernardo de Valbuena y Quevedo entre otros, y hasta hoy en el folclore (*v.* Beltrán, donde puede leerse el soneto de Valbuena). Con Beltrán sitúo aquí este mote glosado, que en el *Cancionero general* aparece en razón del tema amoroso en la sección de coplas, junto al núm. 11.

1 Debe entenderse 'yo estaba antes libre'.

2 El subjuntivo tiene un sentido desirativo ('¡ojalá pudiera olvidaros!'), como en el v.11.

yo só el que por amaros
estoy desque os conoscí
sin Dios y sin vós y mí.

Sin Dios, porque en vós adoro,
sin vós, pues no me queréis;
pues sin mí, ya está de coro
que vós sois quien me tenéis.
Assí que triste nascí
pues que pudiera olvidaros;
yo só el que por amaros
estó desque os conoscí
sin Dios y sin vós y mí.

37

Mote de don Jorge Manrique:
"Siempre amar y amor seguir".
Glosa suya:

Quiero, pues quiere razón
de quien no puede huir,
con fe de noble passión,

3 *só*: soy. *Cf.* poema 1, v. 88.
9 Referencia a la enajenación del amante. *Cf.* el poema 7.

37 *11CG* (f. 143v-144r); *14CG* (f. 123r). El esquema métrico es el más habitual en las canciones manriqueñas: dos quintillas y una cuarteta de mudanza (*abaab:cdcd:abaab*). Los versos de vuelta (13-14) consisten en cambiar de orden los de la cabeza (vv. 3-4), variando algo su contenido.

Como en la canción anterior, la primera estrofa explica las circunstancias que enmarcan el empleo del mote y las dos siguientes desgranan su sentido, que no es sino la esencia del amor cortés: mantenerse constante en el amor sin esperar reciprocidad (*cf.* poema 30).

passión que pone afición,
siempre amar y amor seguir.

Siempre amar, pues que se paga,
según muestra amar, amor
con amor, porque la llaga,
bien amando, del dolor
se sane y quede mayor.
Tal que con tal intinción
quiero sin merced pedir,
pues que lo quiere razón,
con fe de doble passión
siempre amar y amor seguir.

1-5 La sintaxis de la estrofa resulta complicada, dificultando su comprensión. El sujeto de *puede* ha de ser *razón*, mientras que *passión que pone afición* (v. 4) es el complemento directo de *quiere* y antecedente de *quien,* cuyo uso aquí se justifica porque *razón* funciona también como personificación de esta cualidad. La oración, entonces, rezaría: 'Quiero con fe de noble passión siempre amar y amor seguir, pues razón quiere passión, de quien [de la que] no puede huir'. La idea de que el enamoramiento es resultado de la lucha entre razón y sensualidad o pasión, que termina con la derrota de la primera, es el eje de un nutrido grupo de textos cancioneriles (*v.* la nota al poema 6, v. 8).

6-8 Encontramos aquí una paráfrasis de la expresión proverbial "amor con amor se paga", que, aunque no aparece registrado en las fuentes según indica Beltrán, debía ser de uso corriente ya en la Edad Media a tenor de su presencia en textos como *Celestina*: "Pues él me ama, ¿con qué otra cosa le puedo pagar? [...] el amor con amor se paga" (auto XVI; cit. por Rodríguez-Puértolas). Manrique ha sometido su significado a una violenta interpretación, basada en tomar *se paga* en sentido intransitivo como 'queda satisfecho' o incluso como forma del verbo reflexivo *pagarse* 'aficionarse' y no, según es lo habitual, como verbo transitivo, 'dar en pago a cambio de algo, compensar'. El poeta obvia así toda referencia a la correspondencia amorosa y en clave solipsista afirma que el sufrimiento se alivia queriendo sin propósito ni esperar nada a cambio (vv. 10 y 12).

10 La paradoja de que el dolor se cura haciéndose más grande la llaga se explica por lo dicho antes sobre el carácter solipsista de este amor, cuyo fin es alimentarse a sí mismo.

38*

*Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria con sus alcaduces llenos y dixo:***

Aquestos y mis enojos
tienen esta condición:
que suben del coraçón
las lágrimas a los ojos.

38 *11CG* (f. 131r); *14CG* (f. 120v); *Cancionero del British Museum* (f. 81 v). Cuarteta (*abab*).

* Situamos este breve poema en el grupo de los motes por su relación con este género, ya que pertenece al mismo ámbito de los entretenimientos caballerescos, aunque no se trate propiamente de uno de ellos ni lo coloque aquí el *Cancionero general,* que lo incluye en el correspondiente apartado de "Invenciones y letras de justadores". Se trata de una *invención,* que en sentido estricto designaba la combinación de *divisa* o *empresa,* que era o bien una imagen bordada en la ropa, o bien la *cimera* o figura sobre el casco, como sucede en este caso, y la *letra* o breve composición poética relacionada con la imagen o figura; ambas juntas, *letra* y *divisa,* tenían un valor simbólico y se planteaban como enigmas, lo que hoy hace extraordinariamente difícil desentrañarlas por separado, aunque en la época muchas de las imágenes tenían un carácter casi emblemático, que permitía traducirlas de modo inmediato. En la recreación de los tiempos medievales en las comedias del Siglo de Oro abundan las referencias a empresas e invenciones. Sobre las justas de caballerescas en general, véase J. Deleito, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1987, y para los aspectos literarios, F. Rico (1990a, pp. 189-230); Casas Rigall (1995, pp. 95-104) e I. Mcpherson, *The "Invenciones y letras" of the "Cancionero General",* Londres, Queen Mary & Westfield College-Publications of the Medieval Hispanic Seminar, 1998.

** La rúbrica parece indicar que Jorge Manrique llevó, en efecto, esta invención en unas justas, que pudieran ser, como las restantes glosadas por Cartagena en la misma sección de "Invenciones y letras de justadores" del *Cancionero general*, las celebradas en Valladolid, en abril y mayo de 1475 (Serrano de Haro; I. Macpherson, pp. 16-17). Hay que decir que la noria como cimera debía de ser de las em-

presas más conocidas (Rico 1990a, pp. 219-21). Aparece en una ilustración francesa de la década de 1460 (abajo, a la derecha, en Rico, fig. 1, p. 202) y se empleó en la divisa del conde de Haro, con similar alusión a los cangilones: "Los llenos, de males míos; / de esperanza, los vacíos" (I. Macpherson, pp. 57-58).

1 *Aquestos*: sigo la edición de 1514 del *Cancionero General* para remediar la hipometría que resulta de leer *estos* de los restantes testimonios, y que es adoptada por la mayor parte de los editores a partir de Cortina (1929). La corrección propuesta por I. Macpherson (p. 64) *Estos y [los] mis enojos* es también factible, pero parece preferible seguir a Hernando del Castillo, que podría haber consultado el códice manuscrito en el que se basó para la primera edición.

4 Sobre la rima y la relación entre *ojos* y *enojos*, *vid.* lo dicho en nota al poema 3, vv. 15-20. La imagen de las lágrimas que desbordan desde el corazón es también empleada por Pedro de Cartagena: "Nunca pudo la pasión / ser secreta siendo larga, / porque en los ojos descarga / sus nublos el coraçón" (*Cancionero General*, f. 123r).

V. PREGUNTAS Y RESPUESTAS*

39

Pregunta de don Jorge Manrique

Entre dos fuegos lançado
donde amor es repartido,

* Las preguntas y respuestas constituyen el género donde la vertiente social y cortesana de la poesía cancioneril es más manifiesta. Heredero de las formas dialogadas provenzales, evoluciona en la poesía castellana a partir del *Cancionero de Baena,* donde con frecuencia es vehículo para debates sobre asuntos teológicos y morales, mientras la sección en la que se agrupan en el *Cancionero general* (f. 150v-160v) sirve para plantear sobre todo aspectos de casuística amatoria. Normalmente, la respuesta debía componerse siguiendo la misma estructura estrófica y rima de la pregunta, aunque no siempre es así. Sobre los orígenes y las características de esta modalidad poética, véanse J.G. Cummins, "Methods and conventions in the Fifteenth Century poetic debate", *Hispanic Review,* XXXI (1963), pp. 6-32, y la propuesta más restrictiva de J. Casas Rigall (1995, pp. 138-47) y A. Chas, *"Pues no es yerro preguntar...*: notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvidada, las preguntas y respuestas", en *Proceedings of the Eighth Colloquium in Medieval Literature,* eds. A. Beresford y A. Deyermond, Londres, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 85-93; del mismo, "La sección de preguntas y respuestas en el *Cancionero general* de 1511", *Atalaya,* 7 (1996), pp. 153-72.

39 *11CG* (f. 153r); *14CG* (f. 134v). Estrofa compuesta por una redondilla y una quintilla, con idéntica rima en la pregunta y respuesta (*abba:cddcd*).

La pregunta es del tipo disyuntivo, especialmente frecuente en el *Cancionero General,* aunque hay ejemplos en el *Cancionero de Baena* y

del uno soy encendido,
del otro cerca quemado.
Y no sé yo bien pensar
cuál será mejor hazer:
dexarme más encender
o acabarme de quemar.
Dezid qué devo tomar.

Respuesta de un galán

Quien biviere con su grado,
de razón ya despedido,
sígale, pues le a seguido,
para ser de él más privado;
mas si quisiere mirar
a virtud o a buen saber,
no, cierto, el nuevo querer,
mas el viejo comportar
suele mejor remediar.

---

en Gómez Manrique (A. Chas, "La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana", *Actas del VI Congreso de la AHLM*, ed. J.M. Lucía, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, vol I, pp. 501-510). El autor plantea el dilema de seguir con un amor antiguo o iniciar otro nuevo; en términos muy semejantes dudan entre dos amores Carvajal ("Soy en tal punto venido / que ardo entre dos fuegos/ ... / yo non sé qué me dezir ni menos qué fazer [...]") y mosén Crespí de Valldaura ("Entre dos fuegos me quemo", *Cancionero General*, f. 159r, ambos cit. por Serrano de Haro).

4 *cerca quemado*: casi quemado.
10 *con su grado:* de buena voluntad, voluntariamente.

40

Otra pregunta de don Jorge

Entre bien y mal doblado
pasa un gran río caudal;

40 *11CG* (f. 153r), copia sólo la pregunta; *14CG* (f. 134v), incluye también la respuesta de Guevara; con la pregunta de Manrique y la respuesta de Gonzalo de Córdoba: *Obras de Pero Guillén de Segovia* (f. 419r-419v); con la respuesta como anónima: Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2763 (f. 85r). Sigue idéntico esquema métrico que la pregunta y respuesta anterior.

La pregunta está planteada de manera enigmática. En clave amorosa puede entenderse que la dama se muestra airada, lo que hace que retire el galardón o favor concedido de permitir acceder hasta ella. En su respuesta Guevara parece insinuar que recurra a la mediación de terceros (v. 14), mientras Gonzalo de Córdoba deja ver que la razón del enfado de la dama es la infidelidad del poeta. Ahora bien, el carácter abstracto del vocabulario amoroso, muchas veces de origen feudal, hace posible también la lectura política que se implica en la rúbrica del códice salmantino, donde se lee: "Pregunta que hizo don Jorge sobre los hechos de Castilla". Pudiera aludirse entonces a una caída en desgracia ante los reyes que hace necesaria la intervención de mediadores (Guevara) ya que el autor ha sido acusado de traición (Córdoba). Aunque los "hechos", narrados de este modo, podrían corresponderse con el episodio de la conquista de Baeza (Serrano de Haro), lo cierto es que también podrían referirse a algún suceso durante las guerras civiles (Beltrán 1988a, nota), que podría concretarse en la jura del infante don Alfonso en 1465. Sea como fuere, está claro que la lectura política es factible, pues las rúbricas suelen desvelar circunstancias que no tienen por qué ser inventadas y que suelen cambiar radicalmente la interpretación del poema. Debe añadirse que no faltan otros poemas en la poesía de cancionero donde en clave amorosa se tocan delicados asuntos políticos referentes al disfavor real, como por ejemplo en dos de Gómez Pérez Patiño dedicados a su señora, Leonor López de Córdoba, o en la *Nao de amores*, que se ha interpretado como un intento por parte del autor por restablecer buenas relaciones con Juan II de Castilla (N. Marino, "Un exilio político en el siglo XV: El caso del poeta Juan de Dueñas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 416 (1985), pp. 139-51; M. Morrás, "La ambivalencia en la poesía de cancionero: Algunos poemas en clave política", en *Iberia cantat*, ed. J. Casas, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, pp. 329-365).

yo estó en cabo del mal
y el río no tiene vado.
Galardón, que era la puente,
es ya quebrada por medio:
¿qué me daréis por remedio,
que el nadar no lo consiente
la fuerça de la cresciente?

Respuesta de Guevara

Sea, señor, arriscado
vuestro pequeño caudal,
do puede el bien desigual
con aquél ser alcançado.

Y armad de importuna gente
una barca por remedio,
ca deligencia es un medio
que del pobre y más doliente
haze sano y muy prudente.

Respuesta de Gonçalo de Córdova

Bien amar nunca mudado,
serviçio firme, leal

3 *estó*: estoy. *Cf.* poema 1, v. 88.
5 *la puente*: hasta el siglo XVII se decía indistintamente *la puente* o *el puente*.
10 Guevara perteneció también al círculo poético toledano; *v.* el apartado sobre la formación del poeta en la Introducción, pp. 19-23.
11 *caudal* esta empleado aquí en el sentido de 'los servicios o bienes invertidos'.
19 Esta es la única composición poética conocida de este Gonzalo de Córdoba, que ha sido identificado por Serrano de Haro con Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán; contra su hermano luchó Manrique en el asalto a Baeza.

serán cantos, agua y cal
para soldar lo quebrado.
Que quien siembra tal simiente,
tan por el cabo sin medio,
a la postre o al comedio
se sintirá lo que siente
el siervo leal y sirviente.

41

Pregunta de don Jorge Manrique

Después que el fuego se esfuerça
del amor en cualquier parte,
no vale esfuerço ni fuerça,
seso ni maña ni arte.
Ni vale consejo ageno,
ni ay castigo ni emienda,

21 *cantos, agua y cal* que servirán para reparar el puente roto.
23 Alusión a la expresión proverbial "de lo que se siembra, se cosecha". Sólo he podido documentar un refrán relacionado: "quien poco siembra, poco coge" (O'Kane, *ob. cit.* en el poema 1, v. 80, *s.v.*).
24 Es decir, aunque lo haga en el extremo y sin nada en medio.
26 *se sintirá*: se percibirá, se hará patente.

41 *11CG* (f. 153v-154r); *14CG* (f. 135r-135v); *Obras de Pero Guillén de Segovia* (f. 419v-420r). La estrofa está formada por una cuarteta y una quintilla (*abab:cdccd*).

Manrique pregunta qué remedio hay para escapar del amor y Álvarez Gato le responde, como era previsible, que no lo hay. La primera composición se basa en el recurso de la derivación léxica, subrayada por la paronomasia o similitud fónica entre las dos palabras clave (*fuerça/ fuego*).

1 *fuego*: leen *seso* las dos ediciones del *Cancionero general*; ya Cortina enmendó el error, que refrendan las *Obras de Pero Guillén de Segovia*. Razones de coherencia estilística y su empleo en un poema de Cartagena ("La fuerça del fuego que / alumbra, que ciega") apoyan la corrección según apunta Beltrán.

ni vale malo ni bueno,
ni vale tirar del freno,
ni vale dalle la rienda.

Pues no aprovecha provallo
para vello de matar,
muy mejor será dexallo
que se acabe de quemar,
que con aquello que entienden
matar el fuego cruel,
con esso mismo lo aprenden,
porque tanto más lo encienden
cuanto más echan en él.

Era escusado pedir
consejo para mi mal,
pues que tengo mi morir
por remedio principal.
Assí que estoy en temor
bien cierto de mala suerte,
pues no hallo ser mejor

7-8 La imagen del caballo desenfrenado como símbolo de la pasión tiene origen bíblico y no es infrecuente en la literatura cuatrocentista (Caravaggi 1966).

10 *provallo*: probarlo; *cf. vello,* verlo (v. 11), *dexallo,* dejarlo (v. 12).

11 *para vello de matar*: para intentar apagarlo. *Cf.* idéntico juego con *matar* en el poema 12, v. 8. En el *Cancionero General* se lee *para avelle de matar.*

13 Es decir, que se apague por sí mismo. *Cf.* antes, en el poema 39, v. 8.

17 *encienden*: corrijo de acuerdo con el *Cancionero General* de 1514 y el manuscrito con las *Obras de Pero Guillén* el erróneo *enciende* del *Cancionero general* de 1511.

20 *consejo*: traen *remedio* ambas ediciones del *Cancionero General,* pero el sentido exige seguir la lección del manuscrito, ya adoptada por Beltrán (aunque por errata se imprimió en el texto la lección errónea).

21 *mi morir*: en el *Cancionero general* se lee *de morir.*

el remedio que el dolor,
ni la vida que la muerte.

Vuestra discreción
me haze tener alguna esperanza
y mi ventura desaze
mi bien y mi confianza;
mas dígase lo que pido
aunque remedio no tenga:
yo estoy cerca de perdido
y lexos de socorrido
y quieren que me detenga.

Respuesta de Juan Álvarez Gato

No le vale que destuerça
al que amor su mal reparte,
ni le fue mejor que tuerça
ni remedio que se aparte;
yo lo sé, triste, que peno,
y no sé qué me defienda,
que en lo mejor me condeno
y todo me es daño lleno
de dolores y contienda.

Yo prové al amor trocallo,
ya sofrillo, ya callar;

27 *ni la vida*: en el *Cancionero General* se lee *ni el remedio*, donde se repite por error el verso anterior, como sucedía entre el v. 20 y 22.

32 *dígase*: es la lectura correcta, que trae el manuscrito, frente al *dígame* del *Cancionero General*, puesto que el autor está demandando de modo general, no a un interlocutor específico, que se responda a su pregunta, siguiendo la argumentación de Beltrán.

46 *trocallo*, trocarlo; *cf. sofrillo*, sofrirlo (v. 47), *remediallo*, remediarlo (v. 48).

todo fue mi remediallo
más congoxa, más amar,
que cuando sus fuerças prenden
en estos que somos de él,
los remedios que defienden,
ellos mismos nos ofenden,
ellos hazen más por él.

Pues no vale arrepentir
a daño tan desigual,
esforcemos a sofrir
a do no podemos ál,
trabajando que el tenor
con la contra se concierte,
remediándovos, señor,
del amor con el amor,
de lo bravo con lo fuerte.

Cabo

Pues a vós, señor, aplaze
ser del amor sin mudança,
que queráis lo que le plaze

La lectura *tratallo* del *Cancionero General* parece error evidente, pues mudar o cambiar un amor por otro es uno de los remedios clásicos para las penas amorosas; en cambio, no he podido documentar la construcción *tratar al amor*. *Cf.*, sin embargo, Gómez Moreno, quien además propone leer *y a sofrillo, y a callar*.

60 *contra* era la voz de bajo mientras que *tenor* era la más aguda de las voces masculinas; también es posible que haya silepsis con el sentido más habitual de estos vocablos, según los cuales *tenor* es 'constitución o naturaleza de una cosa' —es decir, el amor— y *contra* equivale a 'lo contrario' —esto es, el sufrimiento—. En ambos casos, el sentido de los versos es el mismo. Sobre el empleo de la analogía musical, véase el poema 22.

66 *que queráis*: Se trata de un *que* expletivo, con valor enfático; entiéndase 'quered lo que le plaze' (Beltrán). En el *Cancionero general* se lee *o queráis*.

que dolor es bienandança;
y hazed vuestro devido
que os contente y os sostenga,
que el castillo combatido
tanto en más será tenido
cuanto más trabajo tenga.

42

Pregunta de don Jorge a Guevara

Porque me hiere un dolor,
quiero saber de vós cierto,

70 Aunque la imagen no es infrecuente, parece una alusión directa al "Castillo de amor" manriqueño (poema 8).
71 *en más será tenido*: será más valorado.

42 *11CG* (f. 154r); *14CG* (f. 135v); *CG52* (p. 171); *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, (f. 73r-73v). Estrofa compuesta, como la anterior, por una cuarteta y una quintilla, pero con esquema de rimas diferente (*abab:cddcd*).

Aunque se plantea como una pregunta, en realidad el poema de Manrique es la reacción a otro anterior de Guevara, compuesto en la villa de Ocaña en 1464, en que se condena a muerte al amor y que suscitó en los círculos cortesanos otras respuestas: dos de Barba (*Cancionero general* de 1511, f. 103v-104r; *Obras de Pero Guillén de Segovia*, f. 418r-418v) y una de Juan Álvarez Gato (en *Obras completas*, ed. J. Artiles, Madrid, Los clásicos olvidados, 1928, núm. 44), así como varias alusiones repartidas en diversos poemas satíricos (Caravaggi, p. 154). La *Sepultura de amor* de Guevara puede leerse en edición crítica de Mª Isabel del Toro, *Homenaje a Dutton*, pp. 663-89; sobre este poema y la polémica con Barba, véase P. Cátedra, *La historiografía en verso en época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 146-54.

2 *cierto*: con certeza, con seguridad.

cuando matastes amor
si lo dexastes bien muerto,
o si avía más amores
para dar pena y cuidado,
o si ha ressucitado,
porque, según mis dolores,
amor me los ha causado.

Respuesta de Guevara

Sin dubda, buen amador,
él murió por mi concierto,
mas quedó por sucessor
un hijo suyo encubierto;
el cual, en pena de errores,
de mi culpa se a vengado:
de este tal serés llagado,
que eredó tales ardores
que queman más que el passado

43

Otra pregunta de Guevara a don Jorge, porque sabía que estava herido de un trueno

Pues sabéis de estos dolores
todo el fin en perfección:

3 *matastes amor*. Puede suponerse una *a* embebida y leer *matastes a amor*, pero sintácticamente no es necesario si se considera que *amor* es también el sentimiento amoroso y no sólo su personificación alegórica.
13 *encubierto*: secreto, que no conocía nadie.

43 *11CG* (f. 154r-154v); *14CG* (f. 135v). La estrofa consiste en una redondilla y una quintilla (*abba:cdcdd*).

Nueva pregunta planteada como un dilema disyuntivo (*v*. el poema 39). La cuestión es si duelen más las heridas de amor o las reales. Am-

bos poemas están construidos sobre la analogía erótica-militar y la imagen de la herida de amor.

1-2 La similitud con el inicio del poema anterior, del que Guevara parece hacerse eco, y la hipérbole con la que encarece el "saber de amores" de Jorge Manrique revela cierta ironía en el elogio.

¿cuál es la mayor passión,
dolor de trueno o de amores?
Y dezí, señor, favores
si los gana quien no yerra
o sirviendo sin errores:
¿cuál encumbra más la sierra,
servir de paz o de guerra?

Respuesta de don Jorge

Los males que son menores
de amor, es mi opinión
que más y mayores son
que los que de ál son mayores.
Y el Dios de los amadores
no da favor ni destierra
cuando son merescedores,
mas do la virtud se encierra
la gracia cobra más tierra.

44

[De don Gómez Manrique] a don Jorge, e don Rodrigo e don Fadrique:

Pues las vanderas de Apolo
asoman por todas partes

4 *trueno*: disparo de arma de fuego.
5. *dezí*: decid, con pérdida de la consonante dental; es la forma corriente del imperativo hasta el siglo XVII, cuando se impone la forma actual, aunque ha subsistido en el habla rioplatense (MP §107.3).

44 *Obras de Pero Guillén de Segovia* (f. 351r), *Obras de Gómez Manrique*: Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1250 (pp. 420-21); Biblioteca

Nacional de Madrid, ms. 7817 (f. 137r), de donde tomamos el texto de acuerdo con Beltrán. Estrofa de redondilla más quintilla (*abba:ccddc*).

Gómez Manrique era tío de Jorge y seguramente fue su mentor literario (*v.* "La formación del poeta" en la Introducción). La pregunta es una invitación a que sus sobrinos —Rodrigo y Fadrique eran hermanos de Jorge— se reúnan con él. Aunque no es fácil aclarar a qué circunstancias se refiere el poema debido a las oscuras alusiones mitológicas, parece que hay una invitación al cultivo de la poesía (Beltrán). La respuesta, escrita en un estilo más oscuro de lo que es habitual en Manrique, ha hecho suponer que se trata de una obra temprana, influida por la forma de componer de su tío, o una imitación en homenaje suyo, lo que resulta más plausible teniendo en cuenta la datación tardía, entre los años de 1465 y 1470, que se ha propuesto para su composición. Los límites temporales vendrían fijados por el matrimonio del hermano mayor, Pedro, y la muerte de Diego, que no son mencionados (Serrano de Haro; Beltrán, pp. 13 y 136).

1 *las vanderas de Apolo*: Metonimia por 'las huestes de Apolo', es decir, los poetas. Apolo es el dios de la música y la poesía, por lo que en el monte Parnaso presidía los concursos de las musas. Podría ser también alusión al buen tiempo, pues representa también el sol. Ambas alusiones podrían ser simultáneas, pues desde la lírica provenzal la llegada de la primavera y el buen tiempo se asocian a la actividad poética.

e fuyen los estandartes
con las escuadras de Yolo,
e su capitán Netuno
no tiene poder ninguno
para más nos combatir,
devemos ya convenir,
sobrinos, todos en uno.

Respuesta de don Jorge:

Mi saber no es para solo,
dadme plazo fasta el martes
pues imos donde ay las artes
que fablan, señor, de Polo.

4 *Yolo*: Eolo, señor de los vientos.

5 *Netuno*: Neptuno, dios del mar y de las tormentas. Su huida y la de Eolo significa que se ha retirado el mal tiempo, aunque detrás pudiera esconderse también una alusión a haber superado ciertas dificultades políticas o militares. Alonso de Cartagena, un autor bien conocido por Gómez Manrique, empleó años antes la imagen de las tormentas y nublados para referirse a las revueltas y guerras civiles en Castilla en su *Qüestión al Marqués de Santillana*, ed. Á. Gómez Moreno, *El Crotalón*, II (1985), pp. 335-63 (en p. 343).

8 *convenir* con el sentido de 'reunirse' es una acepción poco habitual en los cancioneros (Beltrán).

10 El primer deber del sabio según la concepción medieval era transmitir sus conocimientos, aunque en este caso se revela más bien la vertiente social de la poesía de cancionero, que no se concebía como la expresión subjetiva de los sentimientos íntimos, a la manera petrarquista que pervive todavía hoy, sino como una actividad cortesana, de encuentro y exhibición de los saberes literarios que integraban la educación de los nobles.

12 *imos*: vamos.

13 *de Polo*: qué sean las *artes de Polo* (*del polo* en las *Obras de Gómez Manrique*; *el polo* en las *Obras de Pero Guillén*, que enmiendo) es algo que hasta ahora ningún editor ha podido averiguar con certe-

Mas del tal saber ayuno
digo, sin acuerdo alguno,
que devemos todos ir
a vuestro mando complir,
señor, que no quede uno.

---

za. Se ha interpretado como una forma con aféresis de *Apolo* (Alda Tesán; Caravaggi; Serrano de Haro) o como un término cosmográfico en consonancia con las referencias meteorológicas en la pregunta de Gómez Manrique (Serrano de Haro; Gómez Moreno). Si fuera así, me parece que más bien habría que entenderlo como una alusión al palacio arzobispal de Alonso Carrillo, del que se sabe que era muy aficionado a la astronomía y la astrología (C. Moreno, ed., Pero Guillén de Segovia, *Obra poética,* Madrid, FUE, 1989, pp. 58-59). Aunque oscura, podría ser que las *artes de Polo* fuera una manera de designar al amor, principal motivo de la poesía de cancionero. En el *Libro de buen amor* (v. 1331c), Trotaconventos llama al Arcipreste *don Polo,* que era "un sintagma de uso normal con matiz cómico para aludir a un galán" con vigencia a finales del siglo XV, pues en forma exclamativa (*¡por san Polo!*) puede hallarse en el teatro de autores como Juan del Encina según explica en erudita nota a su edición Alberto Blecua (Madrid, Cátedra, 1992, pp. 336). Con esta perífrasis Jorge Manrique podría referirse a la vez, en un equívoco de los que tanto gusta, al tema objeto de la reunión poética y al término geográfico de la pregunta de su tío Gómez, al que haría un guiño literario, y en el que resuenan las aficiones de Carrillo, en cuyo palacio se reunirían.

16 Aunque Gómez extiende su invitación a los tres sobrinos, la contestación en plural de Jorge deja bien claro que responde en nombre de sus hermanos, de los que, por otra parte, no se conoce ningún texto poético. No parece, por tanto, que haya de suponer la pérdida de la contestación poética de Rodrigo y Fadrique.

OBRAS DE BURLAS

45

*Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra**

Señora muy acabada,
tened vuestra gente presta

45 *11CG* (f. 221r-221v); *14CG* (f. 201v-202r); pliego suelto del siglo XVI de la biblioteca Rodríguez Moñino. Son quince estrofas compuestas por dos cuartetas octosílabicas (*abab:cdcd*), forma que corresponde a la copla castellana.

Se trata de una virulenta sátira en la que se remedan de manera carnavalesca, con plenitud de rasgos soeces y repulsivos, los elementos típicos de un banquete cortesano. El recurso básico para degradar a los participantes consiste en alterar los signos más visibles que caracterizan a todas las sociedades: la vestimenta y el espacio donde se desarrollan las actividades colectivas que, sobre todo en la Edad Media, marcan la pertenencia a uno u otro ámbito social y cuyo valor aparece aquí invertido. Los personajes visten de manera grotesca, con aspecto animalizado, y la sala del castillo —esto es, la corte— se convierte en un patio que encierra un vertedero. A pesar de la búsqueda de paralelos, los estudiosos no han hallado ninguna composición en los cancioneros castellanos que se acerque a la violenta plasticidad del poema manriqueño, pues aunque en ellos no faltan los poemas procaces, pocos resultan tan ofensivos (Beltrán; *cf.* Gómez Moreno, que propone los *Disparates trovados* de Juan del Encina, aunque a mi entender resultan más burlescos que satíricos). Habría que remontarse a la tradición gallegoportuguesa, que Manrique parece conocer bien, de las *cantigas de escarnho e maldizer*, para hallar poemas en los que se zahiere a un personaje concreto con tanta inquina y agresividad. En cuanto a la imaginería, recuerda de manera muy acusada a ciertos cuadros de El Bosco, como ha apuntado Beltrán. Sobre los aspectos carnavalescos, véase A. Serrano de Haro (1978); desvela incontables insinuaciones obscenas, algunas bastante forzadas, y, en cambio, subraya la ausencia del carácter lúdico y festivo propio de lo carnavalesco F. Márquez Villanueva (1992).

* La rúbrica apunta como destinataria y objeto de burla a la que fue segunda madrastra y cuñada de Jorge Manrique, Elvira de Castañeda, que casó en 1468 o 1469 con Rodrigo Manrique al tiempo que el poeta lo hacía con la hermana, Guiomar de Meneses. Se tiene constancia que las relaciones entre la madrastra y sus hijastros fueron tensas. Aunque se ha puesto en duda la veracidad de la rúbrica (*cf.* Gómez Moreno), hay claves internas que parecen confirmarla (véase la nota al v. 54). La evidente hostilidad del poema obliga a fecharlo después de la muerte de don Rodrigo, acaecida en 1476.

1 *acabada*: equívoco sarcástico entre el sentido habitual de la palabra como fórmula habitual de cortesía, 'perfecta, adornada de virtudes' y el de 'vieja, decrépita'.

que la triste ora es llegada
de la muy solemne fiesta.
Cuando yo un cuerno tocare,
moverés todas al trote
y a la que primero llegare,
de aquí le suelto el escote.

Entrará vuestra merced,
porque es más honesto entrar,
por cima de una pared
y dará en un muladar.
Entrarán vuestras donzellas
por baxo de un albollón,
hallaréis luego un rincón
donde os pongáis vós y ellas.

Por remedio del cansacio
deste salto peligroso,
hallaréis luego un palacio
hecho para mi reposo:
sin ningún tejado el cielo,

5 *cuerno*: instrumento musical de viento de cierta tosquedad que se solía emplear en ejercicios bélicos, pero no como acompañamiento musical en los banquetes. Márquez Villanueva (p. 314) anota que con él convocaban los porqueros a su ganado, pero dada la presencia de otros elementos del armamento, signo de la hostilidad del autor, parece más verosímil que tuviera en cuenta la connotación militar. Probablemente hay que sobreentender que Manrique está lanzando también una insinuación sobre la infidelidad de la tercera esposa de su padre, bastante más joven que su marido.

8 Nueva dilogía entre los significados de *escote*: por un lado se amenaza con descubrir el pecho de la invitada, por otro se promete pagarle la parte correspondiente. Jorge y sus hermanos mantuvieron un desagradable pleito con su madrastra en la que ésta les reclamaba la parte económica que don Rodrigo, quien murió arruinado, le había asignado en su testamento para el mantenimiento de los hijos habidos en su matrimonio (Serrano de Haro 1975, p. 118).

17 *cansacio*: es forma arcaica por *cansancio*, necesaria para la rima.

cubierto de telarañas,
hortigas por espadañas
derramadas por el suelo.

Y luego que ayáis entrado,
bolveréis a man izquierda;
hallaréis luego un estrado
con la escalera de cuerda;
por alcatifa, un estera;
por almohadas, albardas
con hilo blanco bordadas,
la paja toda de fuera.

La cama estará al sereno,
hecha a manera de lío,
y un colchón de pulgas lleno
y de lana muy vazío;
una sávana no más,
dos mantas de lana suzia,
una almohada tan luzia
que no se llavó jamás.

Assentarés en un poyo
mucho alto y muy estrecho;

26 *man*: forma apocopada de *mano*, muy corriente en la lengua medieval.

27 *estrado*: además de una tarima elevada, hasta el siglo XIX designó el lugar donde las damas recibían las visitas.

39 *luzia* o tersa por el brillo que le da el desgaste y la porquería. Opto por la lección del pliego suelto, para evitar la repetición que entraña el *suzia* de *Cancionero general* siguiendo a Serrano de Haro y Beltrán, aunque no es difícil encontrar argumentos que apoyan la decisión contraria (en Beltrán 1988a).

40 *llavó*: lavó. La palatalización ocasional de la *l* inicial no es rara en los textos medievales, aunque por lo general ha sido interpretada como rasgo dialectal (MP §39.2).

41 *assentarés*: asentaréis. La forma actual del imperativo no se estabilizó hasta el siglo XVII (MP §107.1). Todos los testimonios leen *assentaros es*, con lo que el verso resultaría hipermétrico.

la mesa estará en un hoyo
porque esté más a provecho.
Unos manteles de estopa;
por paños, paños menores,
servirán los servidores
en cueros bivos, sin ropa.

Yo entraré con el manjar
vestido de aqueste son:
sin camisa, en un jubón
sin mangas y sin collar,
una ropa corta y parda,
aforrada con garduñas,
y por pestañas, las uñas,
y en el hombro, un espingarda,

y unas calças que de rotas
ya no pueden atacarse,
y unas viejas medias botas
que ravian por abaxarse,
tan sin suelas, que las guijas
me tienen quitado el cuero,

49 Seguramente se trata del *manjar blanco*, hecho de leche, azúcar y pechugas de gallina, que era un principio de menú habitual para abrir el apetito (Serrano de Haro).

54 La *garduña* es un animal de pequeño tamaño, carnívoro y de hábitos nocturnos, muy abundante en los bosques medievales. Es posible que Manrique haya elegido vestirse con su piel por su aspecto tosco y poco agradable, pero cabe sospechar que la elección responde a segundas intenciones, pues el principal alimento de las garduñas son las crías ajenas, por lo que el vocablo llegó a convertirse en sinónimo de ladrón. La amenaza velada contra sus hermanastros no resulta entonces difícil de adivinar.

62 El aspecto del autor resulta amenazador, con las uñas de las garduñas ribeteando el borde de su ropa y la escopeta al hombro, y grotesco por su desnudez, especialmente insistente en los que se refiere de cintura para bajo, lo cual podría implicar cierta agresividad de índole sexual (Márquez Villanueva, p. 317): las calzas o medias se

y en la cabeça un sombrero
que un tiempo fue de vedijas.

Verná luego un ensalada
de cebollas albarranas,
con mucha estopa picada
y cabeçuelas de ranas,
vinagre buelto con hiel
y su azeite rosado,
en un casquete lançado,
cubierto con un broquel.

El gallo de la Passión
verná luego tras aquesto,
metido en un tinajón,
bien cubierto con un cesto;
y una gallina con pollos,
dos conejos tondidos,

---

le bajan (vv. 57-58), lo mismo que las botas (vv. 59-60), que carecen de suelas, de modo que los guijarros o *guijas* le han destrozado el *cuero* o planta de los pies. Desde el *Libro de buen amor* hasta *El Lazarillo de Tormes* gastar la suela de los zapatos tenía implicaciones eróticas.

64 El *sombrero de vedijas* era uno hecho de piel, con el vellón vuelto hacia fuera. El contexto de la estrofa autoriza a pensar que hay un equívoco con la acepción de *vedijas* como 'bolsas de los testículos' señalada por Márquez Villanueva (pp. 318-19).

65 *verná*: vendrá. *Cf.* los vv. 74 y 90.

70 El *azeite rosado* tenía un uso medicinal y cosmético. Su inclusión se debe a que corresponde a la categoría de sustancias al borde de lo incomestible.

72 Efectivamente, la comida podía empezar con una ensalada, en este caso hecha de ingredientes prácticamente incomestibles y repugnantes (cebollas silvestres, estopa en lugar de lechuga, cabezas de ranas) y servida dentro de un casco.

73 El *gallo de la Passión* es el que cantó tres veces después que Pedro negara a Cristo y, por tanto, en la Edad Media había de ser ya viejo y duro. Era habitual referirse a él en términos humorísticos.

páxaros con sus nidos
cozidos con sus repollos.

Y el arroz hecho con grassa
de un collar viejo, sudado,
puesto por orden y tassa,
para cada uno un bocado;
por açúcar y canela,
alcrevite por en somo,
y delante, el mayordomo
con un cabo de candela.

Acabada ya la cena,
verná una pasta real,
hecha de cal y de arena,
guisada en un ospital;
hollín y ceniza en somo
en lugar de cardenillo,
hecho un emplasto todo
y puesto en el colodrillo.

80 El vocablo *repollos* resulta ambiguo, pues podría designar tanto al vegetal como a las crías (*re-pollos*). Más que un eufemismo sexual (*cf.* Márquez Villanueva, pp. 317-18), veo en la serie de animales y la insistencia en las crías que van a ser devorados un nuevo gesto de desmesurada agresividad contra Elvira de Castañeda y sus hijos. Si fuera así, habría que interpretar el gallo como una irrespetuosa y cruelísima alusión del autor a su padre, muerto en la vejez.

81 *Y el arroz*: omiten la conjunción y el artículo, necesarios por razones métricas, el *Cancionero general* de 1511 y el pliego suelto.

85 La mezcla agridulce era corriente en la cocina medieval y casi todos los platos, ya fueran de carne, pescado o verduras, se completaban espolvoreándolos con azúcar y canela.

90 La *pasta real* es un plato de repostería, al parecer compuesta de almendra y yemas (según Serrano de Haro), que podría ser similar a la tarta de Santiago o al turrón, según se desprende de la referencia a su dureza.

La fiesta ya fenescida,
entrará luego una dueña
con una hacha encendida
de aquellas de partir leña,
con dos velas sin pavilos
hechas de cera de orejas;
las pestañas y las cejas
bien cosidas con dos hilos,

y en el un pie dos chapines
y en el otro una chinela;
en las manos escarpines
y tañendo una vihuela;
un tocino por tocado;
por sartales, un raposo;
un braço descoyuntado
y el otro todo velloso.

Cabo

Y una saya de sayal
forrada en peña tajada,
y una pescada cicial
de la garganta colgada,
y un balandrán rocegante
hecho de nueva manera:
las haldas todas delante,
las nalgas todas defuera.

100 La aclaración de que el hacha no es de cera hace aún más manifiesto el ambiente de violencia y hostilidad.

111 La lectura *ell un braço* del *Cancionero general* es hipermétrica, por lo que hay que editar la incluida en el pliego suelto.

115 La dueña lleva colgados a guisa de collares un tocino (v. 109) y un pescado seco, símbolos respectivamente del carnaval y la cuaresma.

46

Coplas que hizo don Jorge Manrique a una beuda que tenía empeñado un brial en la taberna

Hanme dicho que se atreve
una dueña a dezir mal,
y e sabido cómo beve
contino sobre un brial,
y aun beve de tal manera
que, siendo de terciopelo,
me dizen que a chico buelo
será de la tavernera.

Está como un serafín
diziendo ya: "Oxalá

46 *11CG* (f. 233v-234r); *CG*52 (pp. 193-95); *Coplas a Juan Marmolejo* de Juan Agraz, Burgos, ¿1512-1515? (f. 4r-4v). Son cinco estrofas compuestas por una redondilla y una cuarteta octosílabicas (*abab:cddc*), forma que corresponde a la copla castellana.

Existen otros ejemplos de coplas burlescas en la poesía de cancionero sobre las mujeres borrachas y el abuso del vino (*v.* los citados en Beltrán). El texto más cercano que conozco es el poema que empieza "Una mujer muy infame [...] / no dexa lino ni lana / que no empeña por bever" (*Cancionero musical de Palacio*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1996, núm. 263). Ninguno de ellos emplea la analogía religiosa por la que en la letanía de la beoda los más afamados lugares vinícolas se transforman en sitios de peregrinación y santos objeto de culto. No obstante, en la larga tradición literaria sobre los bebedores, muy destacada en los tiempos medievales, no falta la mujer bebedora y beata a la vez, tan aficionada al vino como a los rezos, según señala Gómez Moreno, que apunta a la corriente goliardesca. Creo, más bien, que habría que pensar en los ambientes estudiantiles de la época.

3-4 Equívoco entre el significado literal de *beber sobre un brial* 'beber con el brial puesto' y 'beber a costa del brial'.

7 *a chico buelo*: en poco tiempo.

estuviesse San Martín
adonde mi casa está".
De Valdiglesias se entiende
esta petición y gana,
por ser de allí perrochana
pues que tal vino se vende.

Y reza de cada día
esta devota señora
esta santa letanía
que pornemos aquí agora
en medio del suelo duro,
hincados los sus inojos,
llorando de los sus ojos
de bever el vino puro:

"¡O beata Madrigal,
ora pro nobis a Dios!
¡O Santa Villa Real,
Señora, ruega por nós!".
"¡Santo Yepes, Santa Coca,
rogad por nós al Señor,
porque de vuestro dulçor
no fallezca a la mi boca!".

11 *San Martín de Valdeiglesias* era, como los restantes lugares mencionados, no sólo famoso por sus vinos, sino que queda en un área geográfica, entre Ciudad Real y Jaén, que debió conocer bien Manrique.

15 *perrochana*: parroquiana en la doble acepción de quien pertenece a una parroquia o iglesia y cliente habitual, en este caso de la taberna.

20 *pornemos*: pondremos.

27 *Villa Real*: Ciudad Real. El cambio de nombre fue concesión de Juan II en 1420, aunque debió seguirse empleando la antigua denominación bastante tiempo.

"¡Santo Luque, yo te pido
que ruegues a Dios por mí
y no pongas en olvido
de me dar vino de ti!
¡O tú, Baeça beata,
Úbeda, santa bendita,
estẹ desseo me quita
del torontés que me mata!".

40 *torontés*: vino dulce y oloroso procedente de la uva torrontés.

OBRA MORAL

47

Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre

I

Recuerde el alma dormida,
abive el seso y despierte

47 Los testimonios con valor estemático son los que siguen a continuación; para una relación completa, con aparato exhaustivo de variantes, *v.* Beltrán (1991), que recoge en su última edición (1993) las variantes con valor filiativo. Manuscritos: *Cancionero de Egerton* (f. 17r-20v), *C. de Oñate-Castañeda* (f. 421r-24v; faltan las est. 35-40), *C. de Baena* (f. 203r-205v). Impresos: *C. de Ramón de Llavia,* ¿Zaragoza, 1486-1490?, (f. 73r-76r); *Vita Christi fecho por coplas* de fray Íñigo de Mendoza, ¿Zamora, 1483? (f. J4r-J7r) y ¿Zaragoza, 1483? (f. E9r-E12v); *Coplas de Vita Christi,* ¿Zaragoza, 1495? (f. 109r-112r). El texto base es *Coplas de Vita Christi*, Zamora, 1483, cuyas variantes anoto.

Son cuarenta estrofas compuestas por sextillas dobles de pie quebrado, conocidas como manriqueñas, que el autor ya había empleado en varias composiciones amorosas (núms. 2, 8, 9, 13, 15, 16, 23). Solo la edición de Zaragoza, 1483, de las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza titula como *dezir* la composición de Jorge Manrique, con lo que se subrayaría su carácter doctrinal. No obstante, se considera que el título original debía ser el de *Coplas* siguiendo el modelo de las *Coplas a la muerte de Alonso de Cartagena* de Fernán Pérez de Guzmán y las *Coplas para Diego Arias de Ávila* de Gómez Manrique (Caravaca 1973).

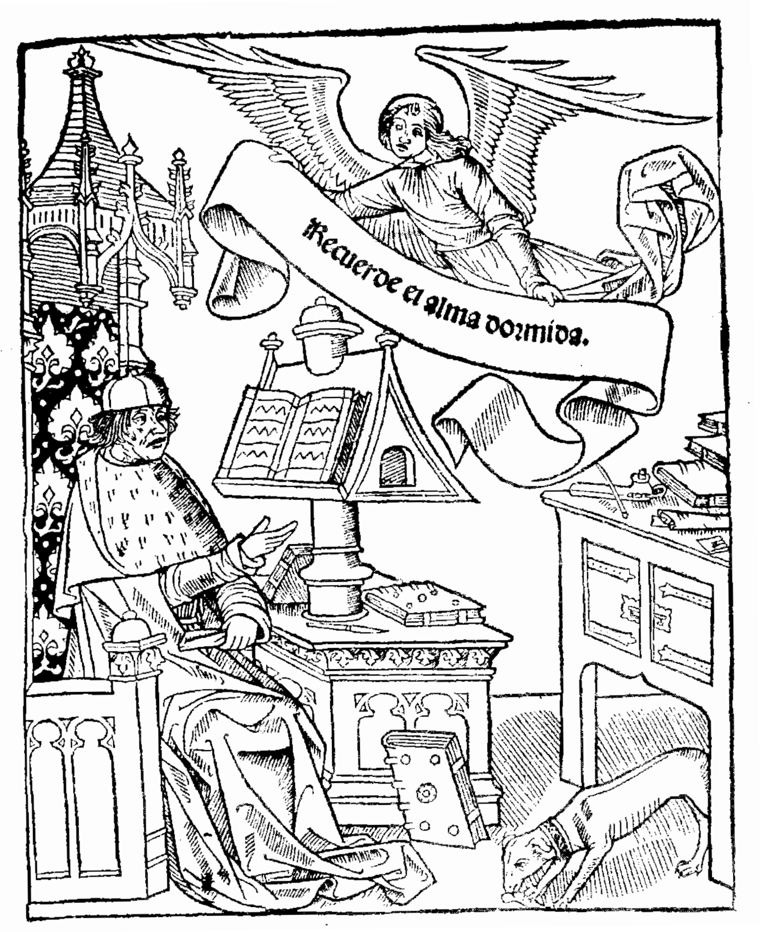
1-2 El llamamiento a que el alma despierte y vuelva en sí para que adquiera conciencia de la caducidad de lo terreno y se fije en lo trascendente es un tópico cristiano presente en numerosas fuentes eclesiásticas y litúrgicas. Los textos más cercanos son uno de san Pablo

contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuánd presto se va el plazer,
cómo después de acordado
da dolor,

("Surge qui dormis et exurge a mortuis et illuminabit te Christus", "Levántate tú que duermes y yérguete de la muerte y te iluminará Cristo", Efesios, 5.14) y un himno atribuido a san Ambrosio ("mens iam resurgat torpida", "Oh, mente, despierta ya de tu torpor", *Vox clara ecce intonat*, est. 2), que se cantaba el primer domingo de Adviento y que, por tanto, pudo haber sido escuchado por Jorge Manrique a los pocos días de la muerte de su padre, que tuvo lugar el 11 de noviembre (Lida 1975, pp. 201-206). No obstante, podrían aducirse pasajes paralelos en otros textos devotos (Dunn 1964, p. 182; F. Domínguez 1988, p. 88). Su difusión se extiende a la poesía de la época, como la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, cuyo eco queda subsumido en los textos doctrinales ("¡Oh lúcido Jove, la mi mano guía, / despierta el ingenio, aviva la mente", vv. 10-11), y el *De remedis utriusque fortunae* de Petrarca (Vinci 1968, p. 315); ambos de forma directa o indirecta pudieron ser también fuente para las *Coplas*.

3 *contemplando* es uno de los pocos cultismos en la composición; hasta el siglo XVI era vocablo perteneciente de manera exclusiva al ámbito teológico. Lo primero fue señalado por Mª Rosa Lida (1950, p. 250 y n.); para lo segundo, véase Beltrán (1991). La idea de que el fin de la vida se acerca gradualmente resulta ajena a la imagen medieval de la muerte, según la cual su irrupción es súbita e inesperada, y podría tener su origen en Ovidio (Lida 1975) o, según me parece, más probablemente en Séneca.

7-9 El sufrimiento que provoca el recuerdo de los bienes pasados es traído a colación en Dante por boca de Francesca ("nessun maggior dolor / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria", *Infierno*, V, vv. 121-23), de donde lo toma el Marqués de Santillana en el *Infierno de los enamorados* ("La mayor cuita que haver / puede ningún amador / es membrarse del plazer / en el tiempo del dolor", vv. 489-92). Juan de Mena y Soria en su poesía, y Fernando de Rojas y Juan de Flores en la prosa se harían eco también de la idea, que probablemente fue transmitida a la Edad Media desde la filosofía estoica a través de Boecio (*v.* los textos en Beltrán, que completa a Serrano de Haro).



La glosa dela p̃sente obra procede segun que por ella se muestra a cada copla delas de don Jorge quatro. cõuiene a saber sobre cada pie principal vna copla acabãdo enel mismo. los q̃les van puestos enel fin por a. b. c. d. saluo cinco que enesta obra se hallaran que por no tener en sy solos senten cia van enel medio. y acaba la glosa y assi se podran ver y algun della fruto gustar sy con beniuola y piadosa correcion delos discretos fueren regebi das de baxo dela qual dizen lo que por ellas parege.

Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre.
Valentín Fernández, Lisboa, 1501.

V° portada.



a Recuerde el alma dormida
abiue el seso y despierte
contemplando
b como se passa la vida
como se viene la muerte
tan callando
c quan presto se va el plazer
como despues d' acordado
da dolor
d como a nuestro pareçer
q̃lquier tiempo passado
fue mejor.

Glosa.

Como sombra se declinan
estos dias que biuimos
de contienda
y los vicios nos inclinan
a querer lo que quisymos
syn enmienda
pues la edad q̃ es mas polida
se corrompe de tal suerte
no llegando
a recuerde el alma dormida
abiue el seso y despierte
contemplando.

La liuiana juuentud
que del tiempo que es perdido
no se syente
porque espera senetud
de perderse en este oluido
se consyente
quãdo aquesta es muy cõplida
en su fuerça que es mas fuerte
ya triunfando
b como se passa la vida
como se viene la muerte
tan callando.

De las cosas que gozamos
no mirando quando vyenen
sy passaron
dellas mismas no curamos
syno quanto se sostienen
y duraron
estas vemos las perder
antes de ser començado
lo mayor
c quan presto se va el plazer
como despues de acordado
da dolor.

La sospecha que tenemos
que el plazer que no es venido
a de passar
causa nos que no holguemos
dello syendo ya cumplido
su gozar
o quan cierto es el tener
lo presente y alcançado
por peor
d como a nuestro pareçer
qualquier tiempo passado
fue mejor.



Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre.
Valentín Fernández, Lisboa, 1501.

Página.

cómo a nuestro parescer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

II

Y pues vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

10-13 Los comentaristas citan como fuente el Eclesiastés, 7.11: "No digas, '¿de qué proviene que los tiempos pasados fueron mejores que los de ahora?', pues es esta una pregunta necia" ("Ne dicas: 'Quid putas causae est quod priora tempora meliora fuere quam nunc sunt?'. Stulta enim est huiusiemodi interrogatio"). Sin embargo, la idea también aparece en la literatura clásica, de donde pasa a Boecio (Lida 1975), y resulta frecuente entre los poetas de la época (citados en Serrano de Haro 1985).

13 *presente* es otro de los cultismos apuntados por Lida (1950); aunque los derivados de *praesse* existen en castellano desde al menos el siglo XIII, las formas de participio de presente eran sentidas como latinismos en el siglo XV.

14 *se*: omitido en el impreso de las *Coplas de Vita Christi* de Zamora, 1483, que nos sirve de texto base.

18 Esta consideración del tiempo aparece expresado en san Agustín (Salinas, pp. 145-50), pero sobre todo en numerosos lugares de la obra de Séneca, muy popular en el siglo XV a partir de la década de 1440 gracias a las versiones de Alfonso de Cartagena y de las *Epístolas*, llevada a cabo por encargo de Fernán Pérez de Guzmán. Es más que probable que de alguna de ellas estuviera en el origen de la difusión de este pensamiento, que aparece en Mena, Torrellas o el Vizconde de Altamira, cuyos versos recoge Serrano de Haro; la idea aparece también en el *De remediis* y en el soneto 128 de Petrarca (Vinci, p. 315), pero debe ser coincidencia surgida de la fuente común. Sobre la difusión de la filosofía del cordobés, *v.* K. Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, cap. III; sugieren otros posibles puntos de contacto con Séneca, T. González Rolán y P. Saquero (1994, pp. 46-47).

No se engañe nadie, no,
pensando que a de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
porque todo ha de pasar
por tal manera.

III

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en el mar

20 *que* falta en los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495.

24 Se consideraba propio de la prudencia juzgar el presente y el futuro en función del pasado, por lo que la iconografía de la época la representa como una cabeza con tres caras. Ésta era precisamente la función de la memoria en los actos morales: recordar al entendimiento los hechos acaecidos para facilitar que la voluntad tomara la decisión adecuada (F. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, cap. III). Así, por ejemplo, Fernán Pérez de Guzmán escribía que "Quien no sabe lo pasado / ciego va en lo presente [...] pocas cosas pueden ser / que no se vieron pasar" y que "el sabio experimentado / que juzga por lo pasado / lo que se puede seguir" (*Coplas de vicios y virtudes*, est. 35 y 292). Pueden hallarse otros pasajes paralelos en fray Íñigo de Mendoza y Diego de San Pedro, que señala Beltrán, pero se trata de un lugar común de la literatura doctrinal.

25 La imagen se remonta al Eclesiastés, I.7: "Todos los ríos desembocan en el mar y el mar no se llena" ("Omnia flumina intrant in mare, et mare non redundant"). De allí pasó a san Agustín y a toda la literatura medieval. El texto más cercano al de Manrique me parece el de Gregorio Nianceno ("Nuestra vida es tal, hermanos, que decimos que la vida es como un río", "Eiusmodi uita nostra est, fratres, qui fluxam uitam dicimus", *Funebris in laudem Caesarii fratris oratio*, cap. XIX; en T. González Rolán y P. Saquero 1994, p. 53), al que Manrique que pudo haber accedido a través de la copia que tenía Alfonso de Cartagena (*cf.* también la nota 138). Como antecedente en la literatura romance se suele citar el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala ("nuestra vida corre como agua de río", "todo es ya pasado e corrió como río", vv. 271c y 564c); la imagen se encuentra en autores cuatrocentistas como Gómez Manrique,

que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí, los ríos caudales,
allí, los otros, medianos,
y más chicos;
allegados, son iguales,
los que biven por sus manos
y los ricos.

IV

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas

Rocabertí, Ausias March y Fernando de Rojas (citados en Serrano de Haro). Vinci (1968) señala de nuevo el paralelismo con Petrarca. A partir de las *Coplas*, la imagen se convertirá en proverbial en la literatura española, desde Andrés Fernández de Andrade en la *Epístola moral a Fabio* y Francisco de Quevedo (Salmo XVIII) en el siglo XVII hasta el XX en los versos de Antonio Machado y Jorge Guillén. Véase también M. Darbord (1977) y, sobre todo, el penetrante comentario de Dunn (1964, pp. 173-74).

36 La división tradicional en la Edad Media clasificaba la sociedad en tres estamentos según su función social (*bellatores* o caballeros, *oratores* o eclesiásticos, *laboratores* o trabajadores); Manrique, en cambio, establece una división de acuerdo con el poder económico y social en tres grupos (vv. 31-33), que luego reduce a dos (vv. 35-36). Aunque después se interese sólo por los poderosos (est. VIII-XXIV), lo cierto es que se halla aquí un reflejo de la nueva realidad histórica que hacía del dinero y los modos de producción el criterio que determinaba la pertenencia a cierto grupo social.

37 La invocación a las musas y a los dioses de la Antigüedad, al recuperar un lugar común en la literatura greco-latina, se había convertido en la poesía de cancionero en una forma de proclamar la adscripción a la corriente humanista y culta. Así lo hacen Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* (est. I y ss.) o el Marqués de Santillana en la *Defunsión de don Enrique de Villena* (est. II). Su

rechazo explícito en el exordio, que se remonta a Boecio, era una reacción contra la secularización de la cultura y se utilizaba para indicar que la obra en cuestión era de índole doctrinal y moralizante. Por ello, la fórmula puede encontrarse en otras obras de los mismos autores antes mencionados, como las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena (*v.* O. Green, "Fingen los poetas. Notes on the Spanish attitude toward pagan mythology", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1959, vol. I, pp. 275-80; J. Gimeno Casalduero, "San Jerónimo y el rechazo y la aceptación de la poesía en Castilla de finales del siglo XV", *La creación literaria en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Porrúa, pp. 45-65). Más que ante una actitud rigorista, que vuelve la espalda a la tradición clásica (*cf.* las estrofas XXVII y XXVIII), nos encontramos ante el humanismo cristiano y nacionalista que tuvo como principal defensor Alfonso de Cartagena, mentor intelectual de Fernán Pérez de Guzmán, de quien —creo— arranca el tópico en la poesía de cancionero. No obstante, el modelo inmediato de Manrique debió ser su tío Gómez, que inicia con esta misma invocación varios de sus poemas (citados en Cortina, p. L) y quien califica la literatura inspirada por las musas paganas de "dulçura enpoçoñada" (*Continuación a las coplas de los siete pecados mortales*, v. 2c), al que hay que sumar la influencia de las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, con las que guarda una estrecha semejanza formal según apunta Beltrán.

38 *poetas y oradores* era el término con que se designaban a Petrarca y sus seguidores, es decir, a los humanistas. Véase la documentación y bibliografía citadas por Palumbo (1984, pp. 406-407) y por Beltrán.

y oradores;
no curo de sus ficiones,
que traen yervas secretas
sus sabores.
A Aquel solo me encomiendo,
a Aquel solo invoco yo
de verdad,
que en este mundo biviendo
el mundo no conosció
su deidad.

41 La idea de que las *ficciones* poéticas esconden *yerbas* o veneno, es decir, que su lectura acarrea un daño moral tiene su origen en el rechazo de la mitología y la literatura de entretenimiento en general en cuanto que eran consideradas falsedades (*ficción* deriva de *fingere* 'fingir, mentir'). De nuevo, esta perspectiva ética tuvo su más conspicuo representante en Alfonso de Cartagena, que previno a los nobles contra la lectura de los libros de caballerías y la poesía amorosa en su epístola al conde de Haro (J. Lawrance, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios,* Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979). Fernán Pérez de Guzmán expresa este punto de vista contraponiendo la belleza estéril de la literatura pagana con el fruto provechoso de la cristiana (F-D, vol. I, p. 726); *v.* también el poema de Juan de Padilla citado por Serrano de Haro. Parece, sin embargo, algo extremado interpretar a la luz de estos versos todo el contenido de las *Coplas,* que serían entonces un antídoto salutífero, casi equiparable a la Biblia, contra tales *yerbas,* como quiere F. Domínguez (1995).
que traen: lee *por que trayen* nuestro texto; corrijo de acuerdo con los otros testimonios con Beltrán.

43-44 La mayoría de los testimonios leen *Aquel,* con la preposición *a* embebida, que desarrollo.

46-47 El *mundo* tiene aquí primero el sentido de 'lugar en que vivimos' y después equivale a lo mundano, opuesto a lo espiritual. Los versos traducen casi literalmente el evangelio de san Juan I.10: "En el mundo estaba [...] y el mundo no le conoció" ("In mundo erat [...] et mundo eum non cognovit").

V

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos cuando bivimos
y allegamos
al tiempo que fenescemos;
así que, cuando morimos,
descansamos.

VI

Este mundo bueno fue
si bien usáramos de él
como devemos,

56 La imagen de esta vida como camino o peregrinación es de raigambre bíblica y se pueden aducir multitud de fuentes patrísticas (*v.* Darbord 1968 y Beltrán), pero la formulación verbal podría proceder del *Libro de senetute*, de Cicerón, en la versión de A. de Cartagena: "[la vida] tiene por çierto o fartura o término [...] así parto commo de mesón, non commo de casa. La natura diónos posada para posar, non casa para morar" (*Libros de Tulio*, ed. M. Morrás, Alcalá de Henares, 1996, p.196; *v.* también T. González Rolán y P. Saquero 1994, p. 45). Esta es sin duda la fuente inmediata para el pasaje de la *Defunzión de Garcilaso de la Vega* de Gómez Manrique, "En el qual [mesón] vedes que todos posamos / como caminantes por una posada [*en el original* pasada], / non lo teniendo por propia morada", citado como precedente por Beltrán. Sobre la confluencia de la tradición cristiana y las fuentes clásicas en las *Coplas*, véase las últimas páginas de nuestra Introducción y las notas 37 y 237.

62 En lugar de *usáramos,* nuestro impreso y el *Cancionero de Baena* leen *usaremos.*

porque segúnd nuestra fe
es para ganar aquél
que atendemos;
y aun aquel hijo de Dios,
para sobirnos al cielo,
descendió
a nascer acá entre nós
y bivir en este suelo
do murió.

VII

Si fuese en nuestro poder
tornar la cara fermosa

64 Aunque no llega a desplazar la perspectiva, de honda raíz cristiana, que veía en el mundo una amenaza para el alma y que preconizaba el menosprecio del mundo o *contemptu mundi*, la revalorización de la vida como medio de salvación ocupa un lugar importante en las *artes moriendi* del siglo XV (F. Martínez Gil, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial, 1996; E. Blanco, "Artes de bien morir: para vivir mejor", *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM*, ed. J.M. Lucía, Alcalá de Henares, 1997, pp. 297-305). Es posible que reforzaran esta visión optimista de la vida algunos textos clásicos, como el citado de Cicerón ("Non me plaze a mí llorar la vida, que munchos enseñados munchas vezes fizieron, nin me arrepiento aver bivido, porque así biví non me paresca en balde aver nasçido de la vida", *loc. cit.*), y las nuevas corrientes espirituales mencionadas en la nota al v. 72.

65 *aquél*: sustituye el demostrativo por el artículo *el* nuestro texto base, en lo que es una lectura única y claramente errónea.

71 *y bivir*: traen *y a bivir* los impresos de Zamora y Zaragoza, 1483.

72 El interés por la humanidad de Cristo es uno de los rasgos distintivos de las corrientes devotas de la época, ocupando un lugar central en la literatura piadosa, especialmente la vinculada a los franciscanos. Son muestra de ello las traducciones de la vida de Cristo de Ludolfo de Sajonia, la obra de igual título de sor Isabel de Villena y, sobre todo, las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, con las que circularon las *Coplas manriqueñas*.

73 Todos los impresos colocan la estrofa en el lugar de la XIII, excepto Zaragoza 1483, que la sitúa en la XXV; solo el cancionero de

corporal
como podemos hazer
el ánima gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan biva
toviéramos toda ora
y tan presta
en componer la cativa,
dejándonos la señora
descompuesta!

VIII

Ved de quánd poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos

Egerton la ubica correctamente. Acerca de los problemas de ordenación de las estrofas, véase la Nota bibliográfica.

82 *cativa*: sierva, esclava en estos versos.

83 La idea de que el aspecto físico no puede perfeccionarse, mientras el alma sí puede hacerlo se remonta a Filón de Alejandría, que recoge la dualidad platónica entre cuerpo y alma. Manrique pudo haberla tomado de la *Epistola a Teodoro* (XIII.20) de san Juan Crisóstomo, disponible en la biblioteca del Marqués de Santillana, con la que presenta indudables puntos de contacto conceptuales y verbales como subrayan González Rolán y Saquero (1994, p. 48-50). Menos concluyente me parece la influencia indirecta a través de la *Carta sobre el menosprecio del mundo*, muy difundida en la Edad Media, de san Euquerio, obispo de Lyon (s. V), a pesar de la opinión de Mª R. Lida (1977). Con todo, ha de tenerse en cuenta que la imagen y la idea eran conocidas en el entorno cultural de Manrique, como lo demuestran los versos de Álvarez Gato ("No tengo por buena cosa / del christiano que se arrea / de culpa tan peligrosa / por ver la cara hermosa / tornar el ánima fea") (cit. por Serrano de Haro, p. 287).

que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos:
de ellas deshaze la hedad,
de ellas, casos desastrados
que contecen,
de ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallescen.

IX

Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
y la fuerça corporal

91 *de ellas* es un partitivo referido a *las cosas* (v. 86) que persigue el hombre. Esos bienes mundanales y caducos son desglosados en los versos siguientes en tres apartados —juventud y belleza (v. 91), linaje (v. 94) y poder y riqueza (v. 95)— y cuya destrucción por efecto del tiempo, por falta de auténtica nobleza y como consecuencia de los avatares de la fortuna se desarrolla en sendas estrofas (IX, X, XI). Esta división ternaria, sobre la que se asienta toda la arquitectura del poema, es típica del sermón, tal y como subraya Beltrán.
92 *casos desastrados* es la fórmula habitual en los textos literarios cuatrocentistas para referirse a los sucesos desgraciados acaecidos por efecto de la fortuna (Sánchez Ferlosio 1974, vol. II, p. 242; Serrano de Haro). El vocablo *caso* con el significado de 'suceso, accidente' era un latinismo recién introducido en la lengua del XV (*cf.* Beltrán, p. 212 en nota al v. 160).
97 *Dezidme*: leen *Dezimos* los impresos de Zamora 1483 y Zaragoza 1495.

de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arraval
de senetud.

105 *juventud* es otro de los cultimos más evidentes, hasta el punto que todavía en Góngora se siente como tal. Esta estrofa es donde se reúne un mayor número de latinismos, pues los adjetivos en *-al* (*corporal, humanal*), también lo eran, así como *sumirse,* cuyo uso en acepción figurada comienza a aparecer en el siglo XV en contextos religiosos (A. de Nebrija, "y así dejándose [el alma] estar sumida en la profunda sima de su miseria..."), y *graveza,* que en el sentido de 'obstáculo, pesadez' es documentado por primera vez en Juan de Mena por Corominas. *Cf.* abajo, *eternales* (v. 144).

108 *arraval de senectud*: si la vejez es el barrio extramuros, entonces la muerte es la ciudad o final del viaje de la vida. De esta manera se retoma la metáfora iniciada en el v. 49 (est. V), que se prolonga hasta el final mismo de las *Coplas,* cuando el maestre reciba a la muerte en su casa. La expresión está tomada en última instancia del prólogo —que no del texto mismo— a la versión del *De senectute* de Alfonso de Cartagena, lo que no deja margen de dudas sobre su procedencia: "paresçióme bien propio aquel que intituló a la vejez, porque vós aunque en ella non sodes, por ventura la vedes a ojo o llegades a los arravales" (ed. cit., p. 57). De hecho, como otras imágenes del texto ciceroniano (*cf.* notas a los vv. 56 y 264), esta tuvo una cierta difusión en el círculo poético de los Manrique. El término, que es también uno de los cultismos más conspicuos de las *Coplas,* aparece no sólo en Gómez Manrique y fray Íñigo de Mendoza, como suele señalarse, sino también en Hernán Mexía (*Coplas contra el mundo,* v. 99) y en las coplas por la muerte de Cartagena de Juan Manrique, tío también de Jorge, impresas al frente del *Valerio de las historias escolásticas* de Rodríguez de Almela. También la insistencia en los achaques de la vejez procede del *De senectute.* Apuntó ya la fuente ciceroniana del vocablo, A. Gómez y Galán (1960). Los reparos de Serrano de Haro (1966, pp. 269-70) y de Beltrán (1991, 1993) quedan despejados tras haber localizado, de manera independiente, la versión romance que es la fuente última de el vocablo y la imagen T. González Rolán y P. Saquero (1994, pp. 42-43), L. Fernández Galiano (1996) y M. Morrás (1996, n. 31). Preparo un estudio donde me ocupo más por extenso de la influencia ciceroniana en las *Coplas,* al que remito para más detalles. Explora las connotaciones del término *arraval* J.H. Silverman (1981).

X

Pues la sangre de los godos,
el linage y la nobleza
tan crescida,
¡por cuantas vías y modos
se sume su gran alteza
en esta vida!
Unos, por poco valer,
por cuánd baxos y abatidos
que los tienen;
otros, que por no tener,
con oficios no devidos
se sostienen.

XI

Los estados y riqueza,
que nos dexan a desora,
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,

109-111 Descender de los godos equivalía en el siglo XV a pertenecer a la más alta nobleza. Los Manrique alardeaban de ello según testimonian numerosos motes e incripciones relacionados con ellos: "Es de los Manrique, que vienen de los godos", "Manriques, sangre de godos, defensa de los christianos y espanto de paganos" (Serrano de Haro 1966, pp. 17-20; F. Domínguez 1988, p. 29 y n.; Beltrán 1991, pp. 137-38). Aquí, sin embargo, se da a entender que la nobleza de sangre es caduca, no así la que se funda sobre las obras, según una concepción que fue apoyada por los humanistas (*v.* abajo, n. al v. 354).

120 La idea de que trabajar era impropio de nobles pervivió hasta por lo menos el siglo XVIII, época en que los ilustrados impulsaron varias reformas destinadas a cambiar este aspecto en la mentalidad de la aristocracia española.

124 *No*: leen *Ni* el impreso de Zamora, 1483, cuyo texto seguimos habitualmente, y el *Cancionero de Baena*; corrijo con ayuda de los otros testimonios de acuerdo con Beltrán.

pues que son de una señora
que se muda:
que bienes son de fortuna
que rebuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una
ni ser estable ni queda
en una cosa.

XII

Pero digo que acompañen
y lleguen hasta la huesa
con su dueño:
por eso no nos engañen,
pues se va la vida apriesa
como sueño.

130 *una* con el sentido de 'única' es un latinismo semántico, frecuente en Juan de Mena y en las versiones medievales de textos latinos.

132 Sobre el tema de la inestabilidad de la Fortuna, véase lo dicho para el poema 12.

133 *Pero digo que:* Supongamos que... De esta manera se enlaza lo dicho antes con el contenido de esta estrofa. "Este tipo de encadenamiento temático entre las partes, propio del sermón, es más bien extraño en la poesía del XV, que tiende a yuxtaponer las estrofas" (Beltrán).

136 *eso*: por error, *esto* en nuestro testimonio base.

138 La idea de que la vida es como un sueño enlaza con el llamamiento de la primera estrofa para que el alma despierte a la realidad espiritual. La imagen es muy frecuente en la literatura religiosa y didáctica. Aunque se ha señalado su origen en la Biblia (Cortina, pp. LII-LIII), allí la comparación se establece con una sombra. Sólo en Job, 20.5-8 aparece el término sueño, pero aplicado de manera restringida, a las falsas ilusiones: "dura un instante la alegría de los perversos [...] Volará como un sueño". En cambio, la metáfora está ya fijada en poetas cancioneriles algo anteriores a Manrique como Sánchez Calavera, el Marqués de Santillana, Juan de Mena y Gómez Manrique, cuyos versos recoge Beltrán; de este úlitmo puede citarse un testimonio más cercano: "es un sueño transitorio / lo terrestre", *Coplas para el señor Diego Arias,* vv. 224-25. Aunque

Y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos,
temporales,
y los tormentos de allá
que por ellos esperamos,
eternales.

XIII

Los plazeres y dulçores
de esta vida trabajada
que tenemos

---

resulta imposible averiguar de dónde tomó la imagen el autor de las *Coplas*, es sorprendente que aparezca con otras posteriores con las que se asocia —la de la vegetación (vv. 191-92) y del rocío (vv. 227-28)— en una obra que pudieron conocer todos los autores mencionados, la *Funebris in laudem Caesarii fratris oratio* de Gregorio Niaceno: "Somos un sueño mínimamente consistente, como una sombra que no puede sostenerse [...] como el polvo, el humo, el rocío matutino, la flor que nace en un momento y al momento se marchita" ("Insomnium sumus minime consistens, spectram quoddam, quod teneri non potest [...] puluis, uapor, ros matutinus, flos momento nascens et momento marscens", cap. XIX; cit. por T. González Rolán y P. Saquero 1994, p. 53).

148 Los *corredores* eran soldados que se enviaban de avanzadilla, para explorar el terreno, pero su misión consistía muchas veces en atraer al enemigo para que les persiguieran hasta una emboscada o *celada*, como se deja bien claro en la segunda parte de la semiestrofa. La imagen aparece formulada de modo muy similar en *La Celestina* (auto XIV). Como en otros casos, el poeta podría haberse inspirado en su tío Gómez, que la emplea en varios lugares (*v.* los versos citados por Serrano de Haro y Beltrán), aunque es en la continuación de las *Coplas de los siete pecados mortales* donde la formulación es casi idéntica: "Esta obra començada / con aqueste mesmo temor/ que va tras el corredor / el que teme de çelada" (est. 2). Más tenue es la semejanza en otros textos que pudo haber conocido el autor: en el *Doctrinal de privados* de Íñigo López de Mendoza, don Álvaro advierte a los "que corredes / al gusto d'este dulçor [del poder y el dinero]" que pueden morir co-

no son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos:
no mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta,
sin parar;
cuando vemos el engaño
y queremos dar la buelta,
no ay lugar.

XIV

Estos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no ay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y perlados
así los trata la muerte
como a pobres pastores
de ganados

---

mo él, ajusticiados. Otros comentaristas han interpretado *corredor* también como 'pasillo' y 'caballo veloz'. Al respecto, *cf.* G. Caravaggi (1966), Palumbo (1984, pp. 409-14) y la nota de Gómez Moreno.

149 Leen *y la muerte es la celada* los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza 1495.

157-163 Alusión al género de las historias ejemplares de "caídas de príncipes" y otros poderosos, cuyo principal modelo era el *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, traducido por Pero López de Ayala y A. de Cartagena.

168 El poder igualatorio de la muerte es motivo ya fijado en Job y Boecio (los textos en Cortina LVI-LVII), aunque serán el arte y la lite-

XV

Dexemos a los troyanos,
que sus males no los vimos
ni sus glorias;
dexemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus vitorias.

---

ratura macabras de finales de la Edad Media, en especial las danzas de la muerte, las que lo recuerden con más frecuencia (Krause 1960 [1937], pp. 22-25). La estrofa manriqueña se aleja de esos textos por el tono, exento del tremendismo y del espíritu de revancha que los caracteriza, así como de los poemas cancioneriles que le precedieron por su falta de prolijidad y la mención de personajes concretos; compárense, por ejemplo, sus versos con los del *Dezir* de fray Diego de Valencia: "Padre Santo, enperadores, / cardenales, arçobispos, / patriarcas e obispos, / reyes, duques e señores / los maestros e priores, los sabios colegiales, / tú los fazes yguales / con los sinples labradores" (F-D, vol. I, 207b). Sobre la posición de los pastores, que sustituyen en la segunda mitad del siglo en el último puesto de la escala social a los labradores, véanse las observaciones y textos de Serrano de Haro.

173 La cultura fue hasta por lo menos el siglo XVIII esencialmente oral. Leyendas como las troyanas, a las que tan aficionados eran los hombres medievales, era objeto frecuente de debates y discusiones cortesanas, como recuerda precisamente Gómez Manrique a propósito de la *porfía* sobre cuál versión era más fiable, la de Homero o la de Dares y Dictis. Por ello, la asociación de la historia romana con la lectura (que, no obstante, podía ser en voz alta) no parece casual, pues indicaría su introducción más reciente, asociada a los nuevos modos textos en boga (J. Lawrance, "On Fifteenth-Century Spanish Humanism", *Medieval and Renaissance studies in honour of Robert Biran Tate,* eds. I. Michael y R. Cardwell, Oxford, Dolphin Books, 1985, pp. 63-79). La descalificación de la veracidad de lo oído y leído porque los sucesos que así conocidos "no los vimos" responde al valor que se otorgaba en tiempos medievales a la vista, único sentido que permitía el testimonio inmediato y auténtico. Puede leerse una interesante disputa sobre el valor de la vista y el oído en M. Morrás, "Una cuestión disputada: viejas y nuevas formas en el siglo XV", *Atalaya*, 7 (1996), pp. 63-102. Sobre las formas de acceso a la cultura por parte de Manrique, véanse Serrano de Haro (1966, pp. 72-80) y la nota de Beltrán (1991, pp. 139-40).

No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue dello;
vengamos a lo de ayer,
que tan bien es olvidado
como aquéllo.

XVI

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón,

178-180 Al relegar el pasado lejano y libresco en favor de personajes contemporáneos de su padre, se produce un efecto de humanización y veracidad que distingue el tratamiento manriqueño del *ubi sunt?* dotándole de emotividad y de gran eficacia poética, unánimemente subrayada por la crítica. En realidad, el recurso se encuentra ya esbozado en Cicerón (*Tvsc.* I. XXX.74, *De Div.* I. XXV.53) de quien lo toma Petrarca, y en Pero López de Ayala, y lo adoptaron con propósitos nacionalistas Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Juan de Mena, fray Íñigo de Mendoza y hasta Nebrija. Sobre todo ello, véanse A. Krause (1960 [1937], p. 17), P. Salinas (pp. 141-58), así como los textos reunidos en Serrano de Haro. Creo posible que el motivo se divulgara con intención ideológica a partir del *Memoriale virtutum* (1422) de Alfonso de Cartagena, en el que se reemplaza la enumeración de personajes ejemplares de la Antigüedad por Fernán González y otros héroes de la historia hispánica, actitud a la que volverá una y otra vez en sus obras morales e históricas.

181 Es Juan II de Castilla (1406-54). Su reinado fue rememorado por las generaciones posteriores como una época de época esplendor para el cultivo de la literatura y las formas de vida caballerescas y corteses, pero además fue el periodo en que vivió su juventud Rodrigo Manrique. Da comienzo aquí la serie de estrofas (XVI-XXIII) dedicadas al *ubi sunt?* Acerca de la originalidad de las *Coplas* en este punto y la difusión del tópico, puede consultarse la bibliografía citada en la nota anterior, así como los trabajos de M. Morreale (1975) y M. Liborio (1960).

182 Así se solía designar a los hijos de Fernando de Antequera, tío de Juan II y tutor suyo hasta que heredó la corona de Aragón; de ahí el título con que se les conocía. Alcanzaron un gran poder e inter-

¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención
como traxieron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?,
¿qué fueron sino verduras
de las heras?

---

firieron cuanto pudieron en la política castellana constituyendo el llamado partido aragonés, en el que militó siempre la familia Manrique, y que se caracterizó sobre todo por su oposición a Álvaro de Luna. Eran cinco hermanos, aunque los tres primeros son los que desempeñaron un papel más relevante: Alfonso el Magnánimo fue rey de Aragón y Nápoles (m. 1458); Juan (m. 1479) conseguiría el trono navarro por su matrimonio y luego heredaria el trono aragonés a la muerte sin hijos de su hermano; Enrique (m. 1445) fue maestre de Santiago en 1409; Sancho llegó a maestre de Alcántara antes de morir en 1446, a los diecisiete años, y Pedro (m. 1438) colaboró en varias empresas militares de su hermano Alfonso. Más datos en Beltrán (1991, 1993) y P. Tesauro (1996).

185 Sobre las *invenciones*, véase lo dicho respecto al poema 36.

189 Pudiera ser que el poeta, en su evocación del brillante ambiente caballeresco de la corte de Juan II, tuviera presentes sobre todo unas celebraciones que dejaron su huella en otros textos literarios y que tuvieron lugar en 1438 en Valladolid, tal y como ha sugerido F. Rico (1990b).

192 La *verdura de las heras* es la vegetación que crece espontáneamente en el terreno donde se trilla la mies y que, falta de cuidados y agua, sometida al constante desbroce del trillo, difícilmente puede subsistir. La imagen que asocia lo efímero de la vida del hombre con la corta vida de una planta tiene una lejana raíz bíblica ("Los días del hombre son como la hierba; como la flor del campo así florece", Salmos 102.15; también en Isaías 37.27; 40.6; 51.12, etc.) y aparece profusamente en poetas de cancionero, especialmente en Gómez Manrique. Para las fuentes y textos paralelos, véanse Cortina (LXX-LXXI), Serrano de Haro y Gómez Moreno; para una apreciación estética remito a Sánchez Ferlosio (1974, v. II, p. 244), S. Gilman (1959) y Beltrán.

XVII

¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar
y aquellas ropas chapadas
que traían?

XVIII

Pues el otro, su heredero,
don Enrique, ¡qué poderes
alcançava!
¡Cuánd blando, cuánd halaguero,
el mundo con sus plazeres
se le dava!

205 En pocas pero ajustadas pinceladas Manrique resume la impresión de la mayoría sobre el reinado de Enrique IV (1454-1474), que empezó con una primera etapa de paz y prosperidad, pero terminó en medio de una cruenta guerra civil. El punto de inflexión entre las dos etapas del reinado, que también fue señalado por el cronista Fernando del Pulgar, vino marcado por la *farsa* de Ávila (1465), cuando combatido por una parte importante de los nobles, entre los que se encontraban los Manrique, Enrique IV se vio forzado a reconocer como heredero a su hermano Alfonso en lugar de su hija, Juana la Beltraneja.

210 A Enrique IV se le acusó en las crónicas de llevar una vida disoluta. Véanse los testimonios recogidos por Serrano de Haro y Beltrán (1991, 1993).

Mas verás cuánd enemigo,
cuánd contrario, cuánd cruel
se le mostró:
aviéndole seído amigo,
¡cuánd poco duró con él
lo que le dio!

XIX

Las dádivas desmedidas,
los hedificios reales
llenos de oro,
las baxillas tan febridas,
los enriques y reales
del thesoro,
los jaezes y cavallos
de su gente y atavíos
tan sobrados
¿dónde iremos a buscarlos?,

217 Otra de las acusaciones lanzadas contra el rey se refería a su ansia recaudatoria y a su prodigalidad excesiva con los que no lo merecían. Remito a las notas de las ediciones citadas antes, así como a Rodríguez-Puértolas (1997), donde se aporta la documentación pertinente.
Nuestro impreso lee *dádivas demasiadas*, error evidente por la rima y que no aparece en ningún otro testimonio.

218 Los *hedificios reales* podrían aludir al alcázar de Segovia, donde gustaba residir Enrique IV y guardaba su tesoro, al decir de la propaganda nobiliaria que intentó desprestigiarle.

220 *baxillas frebridas*: vajillas bruñidas y resplandecientes. La vajilla, de oro y plata, era un motivo de ostentación de lujo y riqueza. Véase la larga nota que le dedica Gómez Moreno.

221 Los *enriques* eran monedas de oro acuñadas en tiempos de Enrique IV, con su efigie en el anverso. Los *reales* se utilizaron desde el siglo XIV hasta el XIX; en esta época era la moneda de uso corriente y su valor, al ser una aleación de plata y cobre, estaba muy por debajo del enrique. La cantidad de moneda acuñada en el reinado de Enrique IV dio lugar a una importante inflación.

¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

XX

Pues su hermano el inocente,
que en su vida subcesor
se llamó,
¡qué corte tan excelente
tuvo, y cuánto grand señor
que le siguió!
Mas como fuese mortal,
metióle la muerte luego
en su fragua:

228 La comparación con el rocío para encarecer lo efímero de las cosas es de origen bíblico ("serán como una nube al rayar el día y como el rocío de la mañana, que al instante se desvanece"; "Idcirco erunt quasi nubes matutina, et sicut ros matutinus praeteriens", Oseas 13.3) y se extenderá por toda la literatura doctrinal. Además del texto de Gregorio Niaceno citado en la nota 138, puede aducirse un pasaje de los *Moralia* de Gregorio el Grande, de donde pasa a Pero López de Ayala ("Todas estas riquezas son niebla y rocío", *Rimado de Palacio,* v. 271a). También figura, como de costumbre, en Gómez Manrique: "los deportes que pasamos [...] no duran más que roçiadas". Pueden leerse otros textos del XV que contienen la imagen en Serrano de Haro, Beltrán y Gómez Moreno.

229 Referencia al infante don Alfonso, hermanastro de Enrique IV, que con once años, en 1465, fue nombrado rey por una facción nobiliaria en un acto conocido como la *farsa de Ávila,* en la que tuvo un papel destacado Rodrigo Manrique, padre del poeta, y que desencadenó la guerra civil en Castilla. Alfonso murió tres años más tarde, quizá envenenado. Su juventud justifica el apodo de *inocente,* con el que por lo demás aparece mencionado en documentos oficiales y otros textos de la época citados por V. Beltrán.

237 El agua no sólo apaga el fuego, sino que acaba y perfecciona la tarea del herrero, endureciendo el metal que antes ha sido sometido al calor de la fragua. El agua, símbolo de muerte, tiene, pues, en el caso del infante don Alfonso una doble significación: siega su vida,

¡o juizio divinal,
cuando más ardía el fuego
echaste agua!

---

que no ha alcanzado aun la madurez, pero al mismo tiempo es la prueba que le permite traspasarla con dignidad. El juicio del poeta respecto a este personaje aparece así teñido de ambigüedad, pues si de un lado le incluye en el grupo de los personajes cuya muerte repentina y precoz, representada en el violento extinguirse de la llama, contrasta con la muerte cristiana, perfectamente preparada, del maestre; de otro, es la única figura cuya muerte aparece representada de modo positivo (Gilman p. 315 n. 17; P. Dunn 1964 pp. 177-80). Sobre el origen de la imagen hay diversas opiniones. Siguiendo la glosa de Luis de Arana, Serrano de Haro cree que refleja un conocimiento real del trabajo de la fragua, familiar para un soldado, mientras que para Gómez Galán (1960, pp. 214-16) es de inspiración ciceroniana y Harrington (1958) apunta a un origen bíblico. Por mi parte, creo que, en efecto, la imagen de la fragua es un recuerdo bíblico, pero su inserción se inspira en la ciceroniana del v. 264, con la que se relaciona en las *Coplas*. Ambas se difundieron en el entorno literario de los Manrique, donde pudieron llamar la atención a nuestro poeta. Así, en Hernán Mexía leemos: "Mundo ciego, mundo ciego / [...] cuando más tienes sosiego / lanzas más leña en el huego" (*Coplas contra el mundo*, vv. 3-4), y en Gómez Manrique: "Que sin el fuego la fragua / el fierro non enblandesce", *Regimiento de príncipes*, CGM, II, p. 181). Para esta unión de textos clásicos y cristianos, *v.* notas 37 y 56.

240 La imagen del fuego apagada repentinamente por el agua comunica cómo fue su muerte, súbita y prematura, apenas iniciada la juventud, que contrasta de modo especial con la de don Rodrigo (S. Gilman 1959, pp. 314-16). Aunque la comparación puede parecer banal, es empleada con este mismo sentido dos estrofas más adelante. Es la única vez que se repite una misma imagen en dos lugares de las *Coplas*, lo que apunta a su importancia en la comprensión del poema (*v.* nota al v. 264). La muerte repentina era especialmente temida en la Edad Media, hasta el punto que se consideraba prácticamente sinónima de morir en pecado o al menos sin la gracia de Dios (M. Morrás, "*Mors bifrons*: la actitud de la élite ante la muerte en la poesía de cancionero", *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas*, eds. S. Aurell y J. Pavón, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002, pp. 157-95 y la bibliografía allí citada).

XXI

Pues aquel grand Condestable,
maestre que conoscimos
tan privado,
no cumple que de él se hable,
sino sólo que lo vimos
degollado;
sus infinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?,
¿fuéronle sino pesares
al dexar?

XXII

Pues los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados

241 Se trata de Álvaro de Luna (1390-1453), privado de Juan II. Una parte importante de la nobleza le consideró su principal enemigo hasta que el rey lo apartó de su lado, haciéndole ejecutar públicamente en 1453. Su dramático y repentino final hizo que se convirtiera en ejemplo paradigmático entre las "caídas de príncipes" mencionadas en la literatura de la época. El análisis histórico y literario más completo de este episodio es el de N. Round, *The greatest man uncrowned. A study of the fall of Álvaro de Luna*, Londres, Támesis, 1986.

243 Tras la derrota de la nobleza en la batalla de Olmedo en 1445, Álvaro de Luna fue nombrado por el rey maestre de Santiago, a lo que se opuso tenazmente Rodrigo Manrique, que también aspiraba al cargo.

247 La codicia del favorito de Juan II era proverbial y fue causa de mucha de la hostilidad que despertaba entre la nobleza. Tras su muerte se halló un inmenso tesoro en el castillo de Escalona.

253 Alusión a Juan Pacheco (m. 1474) y Pedro Girón (m. 1466). El primero fue marqués de Villena, maestre de Santiago y privado de Enrique IV; el segundo murió repentinamente en 1466 cuando iba a

como reyes,
que a los grandes y medianos
truxeron tan sojuzgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
que tan alto fue subida
y enxalçada,
¿qué fue sino claridad,
que estando más encendida
fue amatada?

XXIII

Tantos duques excelentes
tantos marqueses y condes

---

casarse con Isabel la Católica, idea que al parecer repugnaba a la entonces infanta, pero que contaba con la aprobación de Enrique IV. La mayoría de los cronistas y poetas de la época, partidarios del bando isabelino, trazan un retrato muy negativo del ansia de poder y de la codicia de ambos hermanos, como puede comprobarse en los textos reunidos en Serrano de Haro y Beltrán. Identificó correctamente a los personajes Buceta (1927), aunque todavía Salinas (p. 155) confunde a Girón con otro maestre y privado de Enrique IV, don Beltrán de la Cueva.

256 Omiten *que* los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495.

260 Leen *alta* por falsa concordancia los impresos citados.

264 La imagen está inspirada en un pasaje del *De senectute* de Cicerón, que hubo de llegarle a través de la versión castellana de A. de Cartagena: "me paresçe así a mí que mueren los moços, commo quando la fuerça de la flama se mata con munchedumbre de agua" XIX.71 (ed. cit., p. 191 y n. 168; *v.* también los trabajos mencionados en la n. 108). De nuevo es imagen presente en poemas que pudieron ser familiares al autor de las *Coplas.* Aparece en Fernán Pérez de Guzmán ("El fuego menos se mata / cuando más es encendido", *Coplas de viçios e virtudes*, est. 226) y Gómez Manrique (para quien la fama es "transitoria como flama de aguardiente" y lo terrenal "menos turable que fuego / de sarmientos", *Coplas para el señor Diego Arias,* vv. 97-99 y 413-14).

y varones
como vimos tan potentes,
di, muerte, ¿dó los escondes
y traspones?
Y sus muy claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerça las atierras
y deshazes.

XXIV

Las huestes innumerables,
los pendones y estandartes
y vanderas,
los castillos impunables,
los muros y valuartes
y barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Que si tú vienes airada

267 *varones*: dada la vacilación ortográfica entre *b* y *v*, habitual en los textos medievales, el verso debe referirse, no a los hombres en general, sino a quienes tenían la dignidad de barón, que remata la serie de títulos menores de la nobleza. Manrique ha seguido un escrupuloso orden jerárquico en la presentación de los personajes que desfilan por el *ubi sunt?*, que comienza con los monarcas —a los que dedica dos estrofas, una a su reinado y otra a su corte—, sigue con el infante heredero y los privados de ambos reyes ordenados cronológicamente, y termina con los títulos de nobleza, enumerados también por orden de mayor a menor rango.

274 *Cuando*: lee *que sy* el impreso de Zamora, 1483.

todo lo pasas de claro
con tu frecha.

XXV

Aquél de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente,

sus grandes hechos y claros
no cumple que los alabe,
pues los vieron,
ni los quiero hazer caros,
pues el mundo todo sabe
cuáles fueron.

288 Los venablos, flechas, saetas o lanzas son frecuente símbolo de la muerte en la iconografía del siglo XV (*v.* los textos citados en Serrano de Haro y la bibliografía en Beltrán). Pero un análisis de las fuentes deja ver que no representa cualquier tipo de muerte, sino de manera muy específica la muerte súbita que asalta al hombre de modo imprevisto, cuando no está preparado. Hay que recordar que las armas arrojadizas, que permitían matar a distancia, sin que la víctima viera al agresor, eran consideradas propias de traidores.

289 Aquí intercaló la glosa de Alonso de Cervantes (1501) las dos coplas que, según la tradición, se hallaron entre las ropas de Jorge Manrique muerto. Véase el poema 48.

293 *tanto famoso*: traen la forma apocopada *tan* los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495, así como el *Cancionero de Baena*. Es un error evidente por razones de cómputo silábico.

300 Con esta estrofa comienza el elogio o epicedio de don Rodrigo, quien, en efecto, fue alabado por su valor y sus hazañas guerreras en varios textos literarios, aunque se ha de añadir que fueron compuestos por autores poco imparciales. Algunos pasajes seleccionados pueden leerse en Serrano de Haro y Gómez Moreno, así como en la introducción de Beltrán; *cf.*, sin embargo, Sánchez Ferlosio (1974) y Rodríguez-Puértolas (1997, pp. 3-11). El efecto dilatorio

XXVI

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benigno a los subjetos!
Y a los bravos y dañosos,
¡un león!

XVII

En ventura, Otaviano;
Julio César en vencer

---

que producen el hipérbaton y el pronombre catafórico subrayan la solemnidad y la distancia con que es presentado el personaje. Acentúa su majestuosidad el paralelo con las fórmulas verbales que el poeta había empleado para referirse a Cristo (IV, vv. 43-44), del que don Rodrigo se dibuja como figura (*vid.* Orduna).

301 La estrofa está construida a base de exclamaciones carentes de verbo copulativo que se extienden en dos versos a lo sumo, lo que permite concentrar y aumentar la expresividad del encarecimiento. La fórmula fue ya utilizada por Fernán Pérez de Guzmán y Gómez Manrique (Salinas, p. 167; Serrano de Haro).

313 Sigue el elogio con el parangón entre don Rodrigo y una serie de emperadores y gobernantes romanos conocidos por sus cualidades y su conexión con Hispania, con lo que Manrique hace que el maestre participe de la majestad y grandeza de quienes son presentados casi como un lejano precedente de su figura. Frente al elenco de castellanos insignes del *ubi sunt?* cuyo recuerdo se ha desvanecido con su muerte, "esta otra enumeración del panegírico da a entender lo contrario; los afamados permanecen y la glorificación

terrenal resiste a los tiempos" (Salinas, p. 169). De esta manera se da a entender también que la fama de Rodrigo resistirá, como la de los lejanos romanos, el embate del olvido. H. R. Curtius, que fue quien primero se ocupó de estas estrofas, que él denomina como canon imperial, señaló como su fuente principal la *Estoria de España*. Sin embargo, hay atributos que no aparecen ahí sino en los textos empleados por los compiladores alfonsíes, el *Epitome de Caesaribus* y el *Breviarium ab urbe condita* de Eutropio con las adiciones de Paulo Diácono y Landulfo, de la que existía una versión romance debida a Juan Fernández de Heredia, y en cuyas semejanzas con las *Coplas* insisten T. González Rolán y P. Saquero (1994, pp. 30-40). A ellas hay que sumar probablemente el *Mar de historias* de Fernán Pérez de Guzmán según apunta en los lugares correspondientes Beltrán (1991, 1993). A sus notas y a las de Pérez Priego remito para el cotejo de las fuentes. Gómez Manrique, de nuevo, pudo haber servido de modelo a su sobrino, pues en un poema dedicado a Rodrigo, *Aguilando al señor conde de Paredes,* encarece sus méritos de igual manera: "Anibal en conquistar / en defender Çipión, / en el seso Salomón / en virtud otro Catón / Julio Çésar en osar [...] Para Castilla Camilo" (cit. con otros ejemplos por Rodríguez-Puértolas 1997).

Otaviano: Octavio César Augusto sucedió a Julio César y se proclamó primer emperador de Roma.

314 *Julio César* representaba el paradigma del militar victorioso.

y batallar;
en la virtud, Africano;
Anibal en el saber
y trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Aureliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía

317 Escipión el Africano se fijó como meta destruir Cartago, lo que finalmente consiguió al derrotar a su adversario Aníbal; gran parte de la lucha entre ellos se desarrolló en la Península. Ambos tenían fama de hábiles estrategas militares. El nombre del general cartaginés se pronunció con el acento en la última sílaba hasta el Siglo de Oro.

319 La bondad del emperador Trajano, nacido en España, era proverbial.

320 *Tito* era considerado un ejemplo por la generosidad y alegría con que atendía a sus súbditos.

322 *Aureliano,* que luchó contra los visigodos, es retratado en las fuentes como un gran batallador. La *Vita Aureliani* de Vopisco recoge el apodo de "mano de hierro" ("Aurelianus manu ad ferrum", cit. por Canavaggi 1984). Todos los impresos, excepto el *Cancionero de Ramón de Llavia,* equivocan el nombre del emperador por *vn archiano*; también el *Cancionero de Baena* y el de *Oñate-Castañeda* deturpan el nombre (*vn arqyano, el troyano*).

323 *Marco Atilio* fue un senador romano cuya vinculación con España viene por vía de las guerras púnicas. Apresado por los cartagineses, fue enviado a Roma para tratar el intercambio de prisioneros, que él desaconsejó. Después volvió a Cartago cumpliendo la palabra dada a pesar de que sabía que le aguardaba la muerte. Apuntan Pérez Priego y Beltrán que la historia figura en los *Proverbios morales* (est. 70) del Marqués de Santillana, señalando los *Dichos y hechos memorables* de Valerio Máximo como fuente. Creo, no obstante, que es tanto o más probable que la fuente última fuera *De officiis* (III.xxvi.99) en la citada versión de A. de Cartagena (p. 353), que poseyó el Marqués y cuya huella es perceptible en otros lugares de los *Proverbios*, pero que también pudo haber conocido Manrique. Sólo el *Cancionero de Llavia* de los testimonios mencionados escribe el nombre de manera correcta; nuestro texto base trae, en coincidencia con otros, la *lectio facilior "tulio"*.

XXVIII

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en elocuencia,
Theodosio en humanidad
y buen talante;
Aurelio Alexandre fue
en desciplina y rigor
de la guerra;
un Costantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

325 Ya el sobrenombre o *cognomen* de este emperador alude a su clemencia: *Antonino Pío*, esto es, el piadoso.

326 *Marco Aurelio* fue otro de los emperadores nacidos en España; el atributo alude a su estoicismo.

328 *Adriano*, también nativo de Hispania, es mencionado en la *Estoria de España* por dominar tanto el griego como el latín.

329 Se trata de Teodosio el grande. *Humanidad* es cultismo que originalmente tiene el significado de 'mansedad, humildad'. La bondad, la clemencia y la humanidad son cualidades estrechamente relacionadas entre sí, y en ellas y en las virtudes militares insiste el poeta por tres veces (vv. 314, 322, 331). Ha de tenerse presente que en el siglo XV la clemencia se convierte, gracias a la difusión de la obra de Séneca de ese título en el texto castellano de A. de Cartagena, en uno de los atributos más valorados en un gobernante.

331 *Aurelio Alexandre* o Aurelio Severo, que debe su sobrenombre precisamente a sus virtudes como soldado.

334 *Constantino* era en la tradición medieval el modelo de gobernante cristiano. Como observa Beltrán, esta es la única nota religiosa en el retrato de Rodrigo Manrique, lo que contrasta con el marcado tono ascético de la primera parte de las *Coplas*.

335 A Marco Furio Camilo se le tiene por segundo fundador de Roma por su lucha contra los bárbaros en el s. IV. El patriotismo o amor por la propia tierra era un valor desconocido en la Edad Media y que comienza a aparecer en esta época, en la que se forman los estados, cuando el concepto del vasallo unido al monarca como señor feudal de más alto rango, por un vínculo de lealtad personal,

XXIX

No dexó grandes thesoros
ni alcançó grandes riquezas

comienza a ser sustituido por el de súbdito y ciudadano perteneciente a un país. Obsérvese a este respecto cómo el poeta subraya los servicios de su padre hacia su rey "natural" y "verdadero" (vv. 379-80 y 389-90); en cambio, se escamotea la participación del maestre en las luchas nobiliarias contra Juan II y Enrique IV. Por contra, se enfatiza la legitimidad de Isabel y Fernando, heredero del infante de Aragón, Juan II, en cuyo bando se situó siempre la familia Manrique. Tales nociones políticas aparecen por primera vez formuladas —que yo sepa— en el divulgadísimo *Discurso sobre la preeminencia* de España sobre Inglaterra pronunciado por Alonso de Cartagena en el Concilio de Basilea (1434). El entonces deán de Santiago recogió de Cicerón y de los juristas de la escuela boloñesa la idea del amor por la patria, que propuso, entre otras, como factor aglutinador de la nobleza frente a disensiones y banderías particulares.

Confunde el nombre nuestro testimonio, en el que se lee *camelio.*

337 Tras las cuatro estrofas en que se traza la semblanza moral del maestre, se da paso con ésta, que sirve de transición, a otras tantas donde se resume su biografía, en la que se destacan de manera interesada determinados hechos que, por otra parte, responden a la realidad histórica. En efecto, Rodrigo Manrique se distinguió por haber gastado enormes sumas en el mantenimiento de sus huestes muriendo arruinado, participó de manera destacada en la campaña de Granada, tomando Huéscar, y fue recompensado por ello con el título de Conde de Paredes, con las rentas y lugares anejos. Así lo recogen varios cronistas como, por ejemplo, Pulgar, que en sus *Claros varones* coincide en resaltar la liberalidad y el valor guerrero del padre de Jorge Manrique (*v.* los fragmentos citados en este lugar por Serrano de Haro y Beltrán). No obstante, no puede pasarse por alto que el contenido de esta estrofa ha sido cuidadosamente dispuesto para que contraste la motivación desinteresada, propia del caballero y ciudadano ejemplar, de las acciones de Rodrigo, con el interés, particularista y feudal, de la de serie de personajes enumerados en el *ubi sunt?*: frente a la codicia de un Enrique IV, un Álvaro de Luna o de los hermanos Pacheco, el alarde de pobreza; frente a las intrigas y luchas intestinas por el poder de unos, el combate contra el enemigo exterior del otro; frente a los beneficios obtenidos gracias al favor arbitrario del rey, la consecución de lo que no es sino suyo por mérito propio. Se intenta así jus-

ni baxillas,
mas hizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
y sus villas;
  y en las lides que venció,
muchos moros y cavallos
se perdieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.

XXX

  Pues por su honra y estado,
en otros tiempos pasados,
¿cómo se uvo?:
quedando desamparado,
con hermanos y criados
se sostuvo.

---

tificar y colocar en lugar aparte, desde un planteamiento ético y político, el comportamiento del protagonista de las *Coplas*, que ciertamente, a juzgar por los hechos externos, no fue muy distinto del de sus enemigos y de tantos otros nobles levantiscos y depredadores de la época, como subrayan con insistencia Sánchez Ferlosio (1974) y Rodríguez-Puértolas (1997, pp. 3-11 y 191n.).

344 Leen *cavalleros y cavallos* los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495. Es un error obvio subsanable gracias a los otros testimonios.

354 Aunque hay aquí una probable referencia a los tiempos difíciles en que Álvaro de Luna confiscó por dos veces sus bienes, los hechos, tal como se dibujan en el poema, hacen de Rodrigo un representante de la nobleza que se funda en el servicio y las virtudes en lugar de un miembro insigne de uno de los linajes más egregios y antiguos de Castilla, es decir, de aquellos que debían su nobleza a la sangre (*cf.* n. 109-111). Sobre la intensa polémica en la época acerca de estos dos tipos de nobleza, véase la primera parte de J. Rodríguez Velasco, *El debate de la caballería en el siglo* XV, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

Después que hechos famosos
hizo en esta dicha guerra
que hazía,
hizo tratos tan honrosos
que le dieron aun más tierra
que tenía.

XXXI

Estas sus viejas estorias
que con su braço pintó
en juventud,
con otras nuevas vitorias,
agora las renovó

358 Finalmente, en 1452, Rodrigo reconoció como maestre de Santiago al Condestable a cambio de lo cual se le devolvieron sus tierras, incrementadas con otras mercedes.

359 Leen *muy más tierras,* lo que haría el verso hipermétrico, los impresos de Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495 y el *Cancionero de Baena.*

361 Las *estorias* eran también las ilustraciones o historietas al estilo de las actuales tiras cómicas en que se narraba mediante imágenes un hecho y que normalmente acompañaban un texto escrito, como sucede con las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X del llamado códice rico o escurialense, o como debía haber sucedido con las que acompañaban los cuentos de *El Conde Lucanor.* Véanse, J. Piccus, "The meaning of 'Estoria' in Juan Manuel's *El Conde Lucanor*", *Hispania*, 61 (1978), pp. 459-65, y F. Marcos Marín, "*Estorias* como 'representación secuencial'", *Archivum*, 27-28 (1977-1978), pp. 523-28.

365 Probablemente alude, de manera elegante y elíptica por tratarse al cabo de una guerra civil, al apoyo prestado por don Rodrigo a la consolidación de Isabel y Fernando en el trono. El adverbio temporal *agora* es un recurso retórico propio de la *evidentia*, que sirve para provocar la sensación de imediatez, trayendo ante los ojos de los oyentes los sucesos narrados. No creo, por tanto, que haya que inferir que Manrique escribió el poema poco después de muerto su padre (*cf.*, sin embargo, Kinkade 1970, p. 222).

en senetud;
por su grand abilidad,
por méritos y ancianía
bien gastada,
alcançó la dignidad
de la grand cavallería
del espada.

XXXII

Y sus villas y sus tierras
ocupadas de tiranos

366 Corrijo la lectura *y por la senetud*, que hace el verso hipermétrico, de los impresos de Zamora, 1483; Zaragoza, 1495 y el *Cancionero de Baena*; sucede lo mismo con el *que por la s.* del *Cancionero de Egerton.*

367 *abilidad* es otro de los cultismos señalados por Lida (1950, p. 250 n.

372 Esa dignidad es la de maestre de Santiago, cuya insignia era una cruz en forma de espada de color rojo, y que consiguió finalmente en 1474.

373 La estrofa vuelve de nuevo sobre los acontecimientos aludidos en la anterior (véase la nota al v. 365). La ausencia de nombres y detalles concretos se debe sin duda al deseo de Manrique de que se olvide que se trató de una guerra civil y de difuminar, ocultándola hábilmente, la legitimidad del partido contrario a los Reyes Católicos. Alfonso V de Portugal, que es presentado como un enemigo extranjero, podía muy bien haber sido "rey natural" de Castilla por su matrimonio con Juana la Beltraneja, hija de Enrique IV, a la que el bando isabelino acusó de bastardía para restarle legitimidad, pero sin que ello pudiera probarse. De hecho, Alfonso V fue proclamado rey de Castilla en Plasencia en mayo de 1475, aunque algo antes, en diciembre de 1474, había tenido lugar en Segovia la entronización de Isabel y Fernando De esta forma, lo que en realidad fue actuación partidista de un noble interesado es presentada como un acto intachable de lealtad por parte de un súbdito ejemplar en favor de la corona, representada como un valor abstracto y absoluto (*v.* n. 335). Otros motivos, más personales, que pudieron haber llevado al poeta a evitar la referencia concreta, en plural, a los reyes Isabel y Fernando, como cierta malquerencia hacia la primera y la consideración del príncipe aragonés como sucesor natural de Fernando de Antequera, son apuntados por Serrano de Haro.

las halló,
mas por cercos y por guerras
y por fuerça de sus manos
las cobró.
Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal
y en Castilla, quien siguió
su partido.

XXXIII

Después que puso la vida
tantas vezes por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero,

385 *Después que puso*: la lectura *Después de puesta* de los impresos de Zaragoza, 1483 y 1495 y del *Cancionero de Egerton* parece más coherente con el resto de la estrofa al permitir un paralelismo sintáctico estricto con los vv. 388 y 391. No obstante, mantengo —aunque con dudas— la lección de Zamora, 1483 y de los cancioneros de *Baena* y *Oñate-Castañeda* por razones estemáticas, ya que su aparición en las dos ramas del árbol (*v.* en Beltrán 1991, p. 80) indica que procede del arquetipo, a menos, claro está, que sea un caso de contaminación en el *C. de Oñate-Castañeda,* que generalmente presenta un texto poco fiable.

386 *ley*: religión, de acuerdo con la acepción habitual en la Edad Media.

387 *Poner la vida al tablero* es jugarse o arriesgar la vida, como en una partida de ajedrez. Es expresión proverbial documentada en otros textos del s. XV, entre los que está *La Celestina* (auto IV). Parece excesiva la disquisición sobre posibles antecedentes alfonsíes de C. Swietlicki (1979), pues azar y muerte son asociados en textos e iconografía europeos (*v.* Beltrán, con ejemplos y bibliografía).

después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña,
vino la muerte a llamar
a su puerta

XXXIV

diziendo: "Buen cavallero,
dexad el mundo engañoso
y su halago;

391 Se ha resumido en esta estrofa la biografía de don Rodrigo en tres rasgos: el religioso, el del ciudadano y súbdito ejemplar y el heroico. La recapitulación se apoya en el paralelismo y la repetición de la anáfora *después*, que al desplegar en el tiempo la trayectoria vital del maestre permite hacer que la muerte aparezca como corona de una vida granada, vivida en plenitud (Salinas, pp. 182-84; Domínguez 1988, pp, 123-29). Esta idea, "capital del poema", en palabras de Pedro Salinas, aparece en las *artes moriendi*, pero también en Séneca y sobre todo en *De senectute*, de donde la tomó casi seguro Fernán Pérez de Guzmán como eje vertebrador de sus *Loores de los claros varones*, cuyos puntos de contacto en la concepción de la muerte con las *Coplas* fueron ya notados por P. Salinas y han sido subrayados por Beltrán.

394 Rodrigo Manrique murió efectivamente en Ocaña, el 11 de noviembre de 1476.

395 *a llamar*: omite la preposición el impreso base y Zaragoza, 1495.

396 La imagen de la muerte llamando a la puerta tiene raíces bíblicas y no es infrecuente en la literatura del XV (Domínguez 1988, p. 129), pero ello no le resta la eficacia poética que supone que morir aparezca como un acontecimiento que espera el maestre en su casa. Ambas ideas, la de la vida como viaje y la de que termina en un lugar de descanso (posada, ciudad, casa) habían sido sugeridas a lo largo de la primera parte. Como para subrayar la continuidad entre vida y muerte, esta es la única ocasión en que se encabalgan dos estrofas.

397 Otro de los grandes aciertos del poema es la desaparición de la voz narrativa, que deja al oyente asistir sin intermediarios al enfrentamiento entre el maestre y la muerte. Es una escena que tiene mucho

de representación teatral, por lo que algunos críticos han designado estas últimas estrofas como *auto de la muerte* (Orduna 1967). El diálogo con la muerte tiene precedentes literarios en la danza de la muerte española y el *Razonamiento que Juan de Mena faze con la muerte,* que quedan lejos de las *Coplas* por su tono y contenido. Precede a la estrofa la rúbrica "Fabla la muerte con el maestre" en el *Cancionero de Egerton*. Sobre tales rúbricas, véase el apartado de criterios de edición.

399 Leen *con halago* el impreso de Zamora, 1483 y el *Cancionero de Baena,* lo que resulta incongruente con la visión negativa de los deleites mundanos desarrollada en las *Coplas.* Parece corrección equivocada de *sin halago,* una mala lectura debida a razones paleográficas y que es idéntica a la que trae el *Cancionero de Egerton.*

vuestro coraçón de azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago.
  Y pues de vida y salud
hezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sofrir esta afruenta
que os llama.

405 El esfuerzo afanoso en esta vida por conseguir la fama es idea que, por lo cercano de su formulación verbal, parece derivar directamente de la lectura de algún título ciceroniano, que podría ser el *Libro de senetute* (XXIII.82): "¿Por ventura juzgades de mí [...] que yo sofriera tamaños trabajos de día e de noche en casa e en cavallería si oviera de pasar por ese mesmo fin mi gloria que pasase mi bida? ¿Non fuera muncho mejor pasar la hedad oçiosa e folgada sin algún trabajo e contienda?", al que quizá se ha sumado el recuerdo del *Libro de los ofiçios* (XIX.65) que circuló en un volumen con el anterior en su versión castellana: "que mal abés ['a duras penas'] se falla quien resçibiendo trabajos e poniéndose a peligros no desse la fama e la gloria" (ed. cit., pp. 195 y 238). A ello que alude también Juan de Lucena, buen conocedor de la obra del antiguo deán de Santiago: "¿Quién de vosotros, caballeros militares, nobles varones, con tanto peligro a tantas afrentas se parasse sy no esperase de su verdad otro fruto [esto es, la gloria]?" (*Tratado de los gualardones*, cit. en R. Lapesa, "Sobre Juan de Lucena: Escritos suyos mal conocidos o inéditos", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 123-44 [137]).

408 La *afruenta / que os llama* podría entenderse en sentido general como 'el peligro o confrontación que os llama', pero probablemente significa de manera muy específica 'requerimiento que os cita a juicio'; esto es, la muerte convoca al maestre a comparecer ante el juicio de Dios. Jorge Manrique, que demuestra de sobra sus conocimientos legales en otros poemas (núm. 17), estaría empleando ambos términos en su sentido jurídico, según el cual *afrenta* es "protesta, requerimiento y amonestación hecha judicialmente" (*Dicc. de Autoridades*) y *llamar* "vale citar ante la justicia" (en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias).

XXXV

”No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dexáis;

410 La consideración de que la muerte es un combate o la última batalla que debe librarse lleva implícita la posibilidad de realizar entonces la última proeza y por consiguiente, de derrotar de algún modo a la muerte. Es metáfora que aparece en otros poemas cancioneriles dedicados a cantar la muerte de algún caballero (*v.* Morrás, art. cit. en n. 240). La originalidad de Manrique consiste en presentar simultáneamente la muerte como un acto civil y religioso, un juicio, que Rodrigo superará en su calidad de cristiano y ciudadano ejemplar, y un acto militar, en el que estará a la altura como caballero que es. No puedo menos de notar la coincidencia con Cicerón en el énfasis puesto en estar a la altura en “casa [*v.g.* en cuanto ciudadano] y en la cavallería”, de lo que alardeaba Catón (v. 405), y que contrasta con la destrucción que acarrea la muerte para las “claras hazañas / que hizieron en las guerras / y en las pazes” de tantos otros nobles (vv. 271-73).

414 Dejar tras la muerte fama o memoria de los actos notables era una aspiración asociada a los valores caballerescos de la Edad Media que se renueva en el Renacimiento, periodo en el que las letras como medio de perdurar a través del tiempo se convierten en garantía de inmortalidad (Krause 1960 [1937], pp. 31-34; Mª R. Lida, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1983 [1952]). En realidad, con ello no se hacía sino prolongar una de las funciones básicas que asignaba el arte desde el siglo XIII a los monumentos funerarios (A. Chastel, “La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance”, *Umanesimo e scienza politica*, ed. E. Castelli, Milán, Ed. C. Marzorati, 1949, pp. 477-85; A. Tenenti, *La vie et la mort à travers l'art du Xve siècle*, París, Armand Colin, 1952, pp. 74-78; M. Núñez, *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega* (*La imaginería funeraria del caballero, ss. XIV-XV*), Orense, Diputación Provincial, 1985). Por tanto, no puede juzgarse sin más la valoración de la fama en las *Coplas* manriqueñas como un rasgo de modernidad aunque, en efecto, al escribir su elegía el poeta esté construyendo un monumento que conserve el recuerdo de la fama paterna y ello constituya clara-



Albrecht Dürer:
El caballero de la Muerte.

Grabado en cobre (1513).
Museo de El Louvre, París.



Don Álvaro de Luna.

Detalle del retablo mayor de la Capilla del Condestable, Catedral de Toledo.

aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera.

XXXVI

"El bevir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales
ni con vida deleitable

---

mente una actitud afín al Renacimiento. La novedad reside, esencialmente, en vincular las hazañas que procuran la fama a la consecución de la salvación eterna y en esgrimir la primera —y no la segunda— como elemento de consolación. Son aspectos que desarrolla el poema más adelante (*v.* las notas 420, 438 y 479-80).

416 En esta estrofa hay bastantes erratas en el impreso de Zamora, 1483. Las más importantes son la omisión de *es* (v. 416) y *ni* (v. 417), así como el *padescera* del último verso (v. 420).

420 La distinción entre tres vidas —la terrenal o perecedera; la de la fama, que vence a la muerte pero es derrotada por el tiempo según Petrarca, y la eterna, que tiene carácter espiritual— no era desconocida en la Edad Media. Seguramente tiene su origen en el *Somnium Scipionis* de Macrobio (Lida 1983 [1952], pp. 291-93), pero adquirió plena vigencia con los *Triomphi* de Petrarca, cuya huella se dejó sentir de manera muy notable en el arte y la literatura a partir del siglo XIV y al que se debe más que probablemente el motivo en las *Coplas* (A. Krause 1960 [1937], pp. 11, 15, 31, 53; Salinas, pp. 73-77; F. Rico, 1990a, pp. 169-70).

422 *estados mundanales*: es el conjunto de elementos (jerarquía, profesión o función social, dominios feudales) por los que establece la posición en la sociedad y que, según se nos recuerda, no sirven para conseguir la salvación eterna.

424 Asoma en estos versos, aunque brevemente, la perspectiva ascética que predomina en la primera parte. Es posible reconocer un eco lejano de las *Coplas para el señor Diego Arias* de Gómez Manrique: "pues no gastes tu vivir / en los mundanos serviçios, / nin en

en que moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros,
los cavalleros famosos,
con trabajos y afliciones
contra moros.

---

deleites e viçios / que de tales exerçiçios / te podrás arrepentir; / y mezcla con estos tales pensamientos / el temor de los tormentos / infernales" (vv. 244-52; cit. por Rodríguez-Puértolas 1997).

432 Formaba parte de la mentalidad medieval la idea de que cada cual se salvaba dentro de su estado. Es idea especialmente cara a Don Juan Manuel, que insiste sobre ella a lo largo de su obra. La idea de que morir por la fe supone la salvación del alma tiene su origen en el siglo XIII y va unido a las Cruzadas siendo formulada por san Bernardo al hablar de la orden del Temple (sin embargo, Castro (1958) la cree idea de origen musulmán). No obstante, lo cierto es que en el siglo XV morir luchando contra los moros es nuevamente considerada como equivalente al martirio, que garantizaba la vida eterna. A mi entender, el renacer de esta idea no se debe a motivos religiosos, sino políticos, pues en el impulso de la Reconquista pensadores como Alonso de Cartagena vieron una forma de poner fin a las guerras intestinas que encauzaría contra un enemigo exterior los ardores bélicos de una nobleza revoltosa en exceso. Por otro lado, la formulación binomial se halla ya fijada en este autor: "el buen cavallero que su sacramento quiere guardar, deve tener en poco su vida quando syntiere que a defensión de la ley o a serviçio e honor de su rey e provecho e bien de su tierra cunpliere morir o poner en aventura su vida; e si non lo faze viene contra su profesión, commo el frayle que quebranta su regla", *Respuesta a la qüestión del Marqués de Santillana*, en fray Íñigo López de Mendoza, *Obras completas*, ed. M. Kerkhof y Á. Gómez Moreno, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 417-34 [427-28]). No obstante, la formulación más cercana se encuentra en su discípulo Fernán Pérez de Guzmán: "Morir debe el religioso / en ayunos e çiliçio, / el varón cavalleroso / faziendo serviçio a Dios, que es su propio ofiçio / en defensión de la ley, / por su patria e por su rey, / es un justo sacrefiçio", F-D, vol. I, 725-26). La equiparación entre la muerte en lucha contra los moros y el martirio abunda en los autores del entorno toledano o en sus modelos, por ejemplo en el *Laberinto de*

XXXVII

"Y pues vós, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
y con esta confianza
y con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperanza,
que esta otra vida tercera
ganaréis."

Fortuna (est. 152, 159) o en Álvarez Gato, que tiene una divisa "que se puso en un pendón de la guerra de los moros" que dice "el que en esta guerra muere, / sy matare y si muriere / es vencedor" (F-D, vol. II, p. 258; otros ejemplos en el art. de Morrás, cit. en la nota 240). Para el origen europeo de esta idea y su fusión en el siglo XV con el concepto de patriotismo, véase E. Kantorowicz, "Mourir pour la patrie (*Pro patria mori*) dans la pensée politique médiévale", *Mourir pour la patrie*, París, PUF, 1984, pp. 105-41.

433 *claro*: ilustre. Es latinismo procedente de Cicerón, tal vez de las versiones de A. de Cartagena (1422; *v.* nota 56), de donde lo tomaría Fernán Pérez de Guzmán para sus *Loores de los claros varones* y más tarde Hernando del Pulgar en sus *Claros varones de Castilla* (1470-1486).

444 Puede interpretarse, como han hecho otros comentaristas antes (Beltrán y Gómez Moreno), que la fama ganada mediante las proezas terrenales contribuye a lograr la "vida terçera". La idea de que fama y salvación iban unidas arranca de Cicerón, quien escribió que la fama "sigue como sombra a la virtud" (*Tusculanae disputationes*, I.XLVI, 110). De ahí la toma a Petrarca, quien, en un intento de conciliar sus inquietudes cristianas y su afán de pervivir en la memoria de los hombres, aunó ambas en el *Secretum*, donde escribió que la gloria es como una sombra proyectada sobre la vida por la virtud ("virtutem fama, ceu solidum corpus, consequitur"). Era lógico que tal unión fuera acogida de buena gana por la clase caballeresca. Se hacen eco del carácter indisoluble de esta do-

XXXVIII

"No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo.
Y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura,
que querer ombre bivir
cuando Dios quiere que muera
es locura.

---

ble aspiración poetas del periodo como Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna,* el Marqués de Santillana y, cómo no, Fernán Pérez de Guzmán ("Pero sí queda mejor / el hombre en actos famosos, / digo actos virtuosos", *Coblas de viçios e virtudes,* est. 212) y Gómez Manrique ("que los mucho perezosos / mueren syn dexar memoria, / e non suben a la gloria / do moran los virtuosos" (*CGM*, vol. I, p. 329). Para los dos primeros, véase Lida (1983 [1952], pp. 233, 277, 279).

445 Si hasta aquí solo los cancioneros de *Egerton* y *Baena* traían epígrafes explicativos, a partir de ahora lo harán todos los testimonios. La rúbrica a esta estrofa expresa, con variaciones, lo que se lee en Zamora, 1483 y Zaragoza, 1485: "Responde el maestre".

451-456 La aceptación serena de la muerte ha formado parte del ideal cristiano desde sus orígenes. Las *artes moriendi* surgen a principios del siglo XV precisamente como un manual de preparación que haga posible la conformidad ante la muerte por parte del cristiano. Allí el énfasis, sin embargo, recae en las tentaciones y el desgarro interior que se experimenta ante el final de la vida. La ecuanimidad de quienes van a morir, en cambio, es la actitud dominante en obras platónicas como el *Fedón*, traducido por Pero Díaz de Toledo hacia 1440, y estoicas, como las de Séneca y Cicerón, que contribuyeron en gran medida a modificar la mentalidad sobre la muerte y cuyas obras eran accesibles a los hombres letrados del cuatrocientos castellano (Krause, pp. 26-31). Compárense, sin ir más lejos, los versos de Rodrigo Manrique que dicen "lo más cierto es desear / lo que a de permaneçer, / gloria para descansar, / muerte para

XXXIX

"Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma cevil
y baxo nombre;
Tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como es el ombre;
Tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merescimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona."

---

fenesçer" (*Cancionero del British Museum*, núm. 225, cit. por Beltrán) con aquel otro pensamiento que Petrarca expresaba en su carta a Tommaso de Messina sobre la fama (mayo de 1350), acerca de que el fin de la vida es principio de la gloria ("vita finis principium est glorie"), y que un poeta de la corte de Alfonso V el Magnánimo, Carvajales, recogía en su poema a la muerte de Juamot Torres como "muriendo más honra haber" (*v.* M. Morrás, art. cit. en n. 240). Más que de una actitud personal de Rodrigo Manrique, debemos encontrarnos ante la confluencia de los clásicos y de Petrarca, que pudo llegarle a los Manrique a través de su contacto con la corte aragonesa.

458 *cevil*: bajo, mezquino, significado que se ha perdido en la lengua moderna. Para la historia semántica del término, véase M.ª R. Lida, "*Civil* 'cruel'", *Nueva Revista de Filología Española*, I (1946), pp. 80-85.
Precede la rúbrica *Oración*, común a todos los impresos y similar en los cancioneros de *Baena* y *Egerton*.

460 Leen *que con divinidad* nuestro testimonio y el *Cancionero de Baena*.

462 Omiten el verbo copulativo los impresos de Zamora, 1483; Zaragoza, 1483 y 1495 y el *Cancionero de Baena*.

468 Las *artes moriendi* recomendaban rezar en los últimos momentos "llamando a Dios e suplicando lo que tenga por bien de rescibir a él en su gloria por la su sanctíssima e marabillosa misericordia e por la virtud de su passión" (*Arte de bien morir*, ed. cit. de F. Gago, p. 117; *v.* también las referencias citadas en n. 64), fórmulas que

XL

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su muger
y de hijos y de hermanos
y criados,

---

se repiten con frecuencia en testamentos y que recogía también la oración por las almas de la orden de Santiago (*v.* los textos en Serrano de Haro). La misericorida y la humanidad son aspectos de la vida de Cristo que ya habían sido adelantados en los vv. 70-72. La perfecta correspondencia entre el inicio y el final de poema sugiere una composición unitaria contra lo que se ha pensado a veces (*cf.* Caravaca 1973; Senabre 1984, pp. 350).

469 Las rúbricas a esta estrofa señalan que es la última, al modo de las coplas y canciones (*cabo* en Zamora, 1483 y Zaragoza, 1495; *fyn* en los cancioneros de *Baena, Egerton* y *Llavia*; *torna el actor y faze fin* en Zaragoza, 1483).

470 Creo que *sentidos*, en plural, se refiere a los sentidos corporales o *humanos*, y entonces estos tres versos deberían entenderse 'Así, con pleno entendimiento y sin perder los sentidos'. Las *artes moriendi* y el ideal estoico coincidían en subrayar la importancia de morir en plena conciencia, "con los ojos abiertos", que dirá Don Quijote. Aunque menos probable, también podría ser que *sentido* estuviera utilizado en la acepción segunda de "apetito, parte inferior del hombre" para subrayar que la actitud de desapego del maestre por lo terreno. En este caso se trataría de una *lectio difficilior* y habría que conservar la lectura *olvidados,* como ha expuesto razonadamente Beltrán. Desafortunadamente, las variantes se reparten uniformemente en las dos ramas del *stemma*, que aquí no resulta útil: *conservados* aparece en los impresos de Zaragoza, 1483 y 1495, el *C. de Ramón de Llavia* y de *Egerton*; *olvidados* en Zamora, 1483, y el *Cancionero de Baena.*

474 Morir rodeado de la familia y personas más próximas era otro de los elementos que conformaban la muerte ideal en el siglo XV (I. Adeva, "Cómo se preparaban para la muerte los españoles del siglo XV", *Anuario de historia de la iglesia,* I (1990), pp. 113-18). Aunque algunas *artes moriendi* desaconsejaban la presencia de la familia cuando podía constituir un impedimento para que el moribundo aceptara la muerte, los retratos de los "claros varones" del XV

dio el alma a quien ge la dio,
el cual la ponga en el cielo
y en su gloria;
y aunque la vida murió,
nos dexó harto consuelo
su memoria.

---

solían incluir una escena similar a la aquí dibujada, que también es frecuente en la iconografía de la centuria siguiente: "of the most important *topoi* [en las biografías medievales] is the death-bed scene: death bridges momentarily the gap between the temporal and eternal worlds; the "good end" illustrates and justifies the biographer's themes", R. Morse, "Medieval biography: History as a branch of literature", *Modern Language Review*, 80 (1985), pp. 257-68 [p. 262].

480 El recuerdo y la fama como motivo de consuelo habían sido ya alegados por Gómez Manrique en la *Defunzión de Garci Lasso de la Vega*: "Por ende, señora, pues perdió la vida / ganando por siempre la çeleste gloria, / dexando de sí perpetua memoria, / no debe ser su muerte plañida" (*CGM*, I, p. 111). A continuación, en el impreso de Zamora, 1483 y el *Cancionero de Baena* se leen los versos "En su sepultura dize desta manera: "Aquí yaze muerto el ombre / que bivo queda su nombre"". El epitafio, si es que es auténtico, se limita a recrear un proverbio que don Juan Manuel cita ya como antiguo y que se convirtió en el cuatrocientos en divisa heráldica (por ejemplo, del marqués de Villena: "Muera la vida / y la fama siempre viva") y en epitafio asignado a varios personajes famosos (Lida 1983 [1952], pp. 216 y 237).

POEMAS ATRIBUIDOS

48

Adición hecha por Rodrigo Osorio sobre dos coplas que hallaron al señor don Jorge Manrique en el seno cuando lo mataron

Es tu comienço lloroso,
tu salida siempre amarga
y nunca buena;
lo de enmedio, trabajoso.
A quien das vida más larga
le das pena:
anse los bienes muriendo
y con sudor se procuran
y los das;
los males vienen corriendo
y después de venidos
durán más.

48 *CG35* (f. 203V); *Glosa famossisíma sobre las Coplas de Jorge Manrique* de Alonso Cervantes, Lisboa, 1501 (f. Bviir-viiv). Según Beltrán se trata de dos versiones distintas. Aunque el texto de Alonso Cervantes parece preferible, hay que señalar que presenta las estrofas invertidas, incluidas en el lugar XXV y XXVI en las *Coplas*. Para el citado editor serían el borrador de un poema, mientras para otros formarían parte de las *Coplas* (Caravaca 1974; Labrador, Zurita y DiFranco 1985). La leyenda recogida en la rúbrica del *Cancionero General* de 1535, según la cual estas estrofas fueron encontradas en el seno del cadáver de Manrique, y su tono ascético y exento de imágenes las hacen de autoría muy dudosa. A mi entender, son una temprana imitación de las *Coplas* que se quiso vincular de manera sentimental a la figura de Jorge Manrique a través de la leyenda.

¡O mundo, pues que nos matas,
fuera la vida que diste
toda vida!
Mas según acá nos tratas,
lo mejor y menos triste
es la partida
de tu vida, tan cubierta
de males y dolores
tan poblada,
de los males tan desierta,
de plazeres y dulçores
despoblada.

49

Otra canción

Con tantos males guerreo,
en tantos bienes me vi,
que de verme cual me veo
ya no sé qué fue de mí.

Mis glorias murieron luego,
mis males resucitaron;
fortuna encendió tal huego
do mis glorias se quemaron.

49 *11CG* (f. 100r); *C. de Juan Fernández de Constantina* (f. 48r). Canción compuesta por tres cuartetas (*abab:cdcd:abab*).

Su atribución es discutida. Figura en el *Cancionero General* tras "Quien no estuviere en presencia" (núm. 25), atribuida explícitamente a Manrique. Sólo Caravaggi la considera de nuestro autor; en general se incluye con dudas en el *corpus* manriqueño, aunque Beltrán la excluyó en su última edición. Además de razones estilísticas, en contra de la autoría manriqueña puede aducirse que sería la única de sus canciones compuesta por tres estrofas con el mismo esquema en las rimas.

Dexó tan bivo el desseo
memoria de lo que vi
que de verme cual me veo
ya no sé qué fue de mí.

GLOSARIO

absencia, ausencia, 17.31

acabado, terminado y como tal, perfecto, primorosamente ejecutado, o bien destruido, viejo, 45.1

achacoso, que levanta achaques o falsas acusaciones contra otros, 17.113

acordado, recordado, 46.8

acorrer, ayudar, socorrer, 14.38

afición, inclinación, afecto, 2.20; 3.5; 8.41, 48; 17.79; 37.4

afruenta, afrenta, peligro, confrontación, 1.52; requerimiento a juicio, 47.407

agro, agrio, cruel, 1.97

ahumada, humo producido por un fuego que se encendía para avisar del peligro enemigo, 6.24

ál, otra cosa, 15.84; 41.58; 43.13

albarda, cestos que llevan las bestias de carga para transportar mercancía, 45.30

albarrana, v. *cebolla albarrana*

albollón, albañal, desagüe, cloaca, 45.14

alcaduces, v. *arcaduz*, 38 (rúbrica)

alcatifa, alfombra, 45.29

alcor, monte poco elevado, 8.14

alcrevite, azufre, 45.86

aleve, alevosía, traición, 6.33

allegado, v. *allegar*

allegar, llegar, arribar, 46.34, 57

almazén, conjunto de provisiones y pertrechos de guerra, 13.8

alongar, separar, alejarse, 14.41

añoria, noria, 38 (rúbrica)
aprender, prender, encender, 41.16
apriesa, deprisa, 46.137
aquejado, querellante en un juicio, 17 (rúbricas)
arcaduz, cangilón o recipiente en la rueda de la noria para extraer el agua, 38 (rúbrica)
arraval, barrio extramuros, 46.107
arreos, adornos propios del arreglo personal, 2.42
arriscar, arriesgarse, 40.10
arte, maña, estratagema, 7.29; 8.78; 41.4; manera 13.15
artero, astuto, hábil (sin connotaciones negativas), 1.47
asconda, esconda, 1.11
assegurado, seguro, sano y salvo, 2.33
atacarse las calças, sujetárselas al jubón, la prenda que cubría el cuerpo, 45.62
atalaya, torre de vigilancia; *tener el atalaya*, estar de guardia, 6.21
atender, esperar, 5.1; 13.84, 102; 47.66
atierras, derribar al suelo, asolar, abatir, 47.275
azeite rosado, perfume que se extraía de las rosas, 45.70

balandrán, túnica ancha, 45.117
baluartes, cuerpos que sobresalen de la muralla para facilitar la defensa, 8.19; 47.281
barrera, valla o parapeto de madera para defenderse de los enemigos, 8.27; 47.282
batalla, ejército, formación militar, 6.23
beldad, belleza, 6.6
beuda, borracha, 46 (rúbrica)
brial, vestido hecho de una tela lujosa, propio de mujeres ricas, 46.4
broquel, escudo pequeño, 45.72

ca, porque, 1.13
cabo, extremo, 8.20; *en cabo*, al final, en lo último, 40.3
calças, prenda ajustada que cubría las piernas hasta la cintura, al modo de las actuales medias o leotardos, 45.57
calidad, carácter, índole, 13.43
cardenillo, herrumbre del cobre de color verdoso, 45.94
cargo, responsabilidad; *tener en cargo*, estar bajo el cuidado, 7.19

caro, v. *hazer caro*
caso, suceso, accidente, 47.92, 160
casquete, casco, 45.71
catar, mirar, 7.15
caudal, caudaloso, 40.2; bienes, dinero, 4.11
cava, foso que rodea una fortificación, 8.37; 47.283
cebolla albarrana, cebolla silvestre no comestible, 45.66
cevil, *v. civil*
chapada, recubierta de planchas metálicas como refuerzo en el caso de defensas, 8.40; 47.283; o con laminillas de oro y plata o bordadas con hilos de dichos metales como adorno en el caso de las ropas, 47.203
chapín, calzado ligero, con el suelo de corcho y forrado de cuero, 45.105
chinela, zapato ligero, sin talón, para andar por casa, muy similar a las actuales zapatillas, 45.106
cicial, curado al aire, seco, 45.115
cima, encima, 45.11
cimera, el adorno con el que se remataban los cascos de las armaduras, el más sencillo de los cuales consistía en unas plumas, 38 (rúbrica); 46.189
civil, bajo, mezquino, 47.458
claro, de claro, de parte a parte sin detenerse, 47.287
cobrada, de *cobrar*, sentir afecto, 4.25
cobrar, ganar, conquistar, 1.4; 8.35
collar, cuello de una prenda de vestir, 45.52, 82
comedio, medio, 40.25
cometa, tipo de astro brillante, 21.2
cometer, acometer, emprender, atreverse a hacer algo, 21.4
complido, acabado, perfecto, 2.40
complir, acabar, 14.30; *v. complido*
comportar, sufrir, soportar, 3.49; 17.29, 128; 39.17
concierto, orden, disposición, 2.13; 42.11
conoscer, percibir, 17.80
conoscido, público, notorio 6.37; 13.57; 27.6
contecer, acontecer, acaecer, 47.93
contender, luchar, 37.10
contienda, riña, pendencia, 1.17; lucha, 35.11
continamente, continuamente, 4.12

contino, de continuo, continuamente, 11.8; 46.4
convenir, concertar, concordar, 22.2; reunirse, juntarse, 44.8
coro, de coro, de memoria, lo que se repite mecánicamente de puro sabido, 37.8
creencia, conformidad, asentimiento, acto de creer, 9.52
cresciente, corriente, crecida de un río, 40.9
criado, la persona que se criaba en la casa de su señor y que podía ser de origen noble, 47.302
criminoso, criminal, 17.114
cruda, cruel, 47.274
crueza, crueldad, 1.91; 2.57
cuento, medida, 17.61
cuero, piel de la planta de los pies, 45.62
cuidado, preocupación, recelo, 2.41; 8.86, 95; 9.26; 14.26-27, 44; 16.76; 31.1; 42.6
cuita, preocupación, esencialmente amorosa, 14.51; v. *cuidado*
cuistión, debate, pendencia, 1.17; debate entre dos puntos de de vista opuestos, 13.53
curar, hacer caso, reparar en algo, preocuparse por, cuidar de, 1.35; 13.6; 46.40, 175

defensar, defender, 8.84; 13.66
delibrar de, deliberar, decidir, 28.10
denuedo, brío, esfuerzo, 8.60, 13.7
deporte, solaz, entretenimiento, 14.19
desatiento, turbación, enajenación mental, 17.63
desconocer, mostrarse ingrato, ignorar, 8.107
desconocimiento, ingratitud, 7 (rúbrica)
desfalleçer, faltar, 47.96
desigual, extremado, inigualable, sin par, 1.94; 8.42, 52; 9.2; 12.42, 52; 13.98; 14.9; 16.2; 40.12; 41.56
desque, desde que, 37.13
destorçer, enderezar, arreglar, 41.37
devaneos, fantasías, 47.190
devido, deber, 41.72
dudança, duda, 2.32

empescer, impedir, 1.5
embevecidos, embelesados, 1.73

encumbrar, alcanzar la cumbre, 43.8
engorrar, demorar, detener o embarazar el movimiento, 14.40
ensomo, encima, 45.86
entender, tener intención de, querer, proponerse, 5.3, 41.14; suponer, afirmar, 13.20; percebir, darse cuenta, 7.15
escala, a escala vista, de día y a la vista del enemigo, 6.5
escarpín, prenda que cubría el pie por debajo de la calza, similar a los actuales calcetines, 45.107
escote, parte del vestido que deja ver el comienzo del pecho; parte o cuota del gasto hecho en común, 45.8
escuras, a escuras, a oscuras, 1.100
esenta, libre, 1.55
espadaña, planta que sirve para fabricar esteras y otros muebles, 45.23
espingarda, arcabuz o escopeta de cañón largo, 45.56
esquivarse, retraerse, 14.4
estrenas, regalo que se hace para manifestar alegría o por haber recibido algún beneficio, 4.63

fadada, predestinada por el *fado* o *hado*, 1.76
falsa, traidora; nota disonante, 22.4
fallescer, faltar, 1.2; 8.91; 46.32
fatigar, atormentar, 2.75
fe, creencia, fidelidad, 2.29; 3.18; 7.39; 8.43; 9.19; 11.30; 13.31, 32, 64, 84; 15.87; 17.71; 23; 30.3, 7, 12; 30.3, 12; 37.3, 14; promesa, 25.2
febrida, bruñida, 47.220
fuerça, inclinación, 3.5
fuerças, rigores, 1.67
fuerte, excesiva, 16.47

garduña, animal roedor de la familia de las ardillas; la piel de dicho animal, 45.54
gastada, empleada, 47.369
gesto, rostro, semblante, 2.40; 8.69; 13.2, 131
grado, de grado, de buena gana, por propia voluntad, 2.35; 24.10; 39.10; *con mi grado*, 26.7
graveza, dificultad, pesadez, 47.106
guaresçer, curar, 5.4;

guarir, curar, 2.116; 12.13; 16.40; proteger, 8.83
guay, ¡ay!, 5.1-7;

halaguero, halagüeño, 17.66; 47.208
halda, falda, 45.119
hazer caro, encarecer, 47.298
holgança, placer, descanso, sosiego, 2.35
holgura, 3.34; 11.23, v. *holgança*
huesa, fosa, sepultura, 46.134

impunable, inexpugnable, que no se puede conquistar, 47.280
irada, airada, 1.78

jubón, prenda de vestir que cubría el torso, 45.51
justa, combate individual entre caballeros distinto de los torneos, que eran colectivos, 46.187

ley, religión, 17.5, 66; 24. 6; 47.386
librado, dado, otorgado, 14.28
luego, enseguida, sin dilación, 13.47; 47.236
luzia, tersa, 45.39

man, mano, 45.7
mando, mandato, 2.119
maneras, mañas, astucias, 13.85
mañas, destreza, habilidad, 47.104
membrar, recordar, 6.24
mesura, cortesía, 6.6
mirar, advertir, 2.7
mudança, cambio afectivo, 3.32; 25.3
muladar, basurero, 45.12

noramala, aféresis por enhoramala, por desdicha, 1.31

ocasión, momento que conlleva riesgo o peligro, 1.20
ofender, atacar, 41.53
otri, otro, 8.115

pararse, poner a uno en estado diferente del que tenía, 47.102
paresçer, aparecer, manifestarse, hacerse presente o visible, 3.22; 17.73

paramentos, adornos, especialmente de los caballos, 47.188
partido, bando, facción, 1.49; *sacar partido*, aprovechar, sacar ventaja; conseguir una tregua o un acuerdo, 1.53-54; *mover partido*, proponer un acuerdo, 17.151
passar, sobrepasar, 13.13
passión, padecimiento de amor, 1.44; 3.17; 5.25, 27; 8.88; 9.32; 10.4; 13.14; 37.3,4,14; 43.3
pechar, pagar el tributo o *pecho*, 1.15
peña, peña tajada, peña cortada a pico, 8.16; forro de piel empleado como abrigo, 45.114
perlado, prelado, 47.165
perrochana, parroquiana, 46.15
pescada, pescado seco, 45.115
pestañas, adornos en el ribete de las prendas de vestir, 45.55
plañir, llorar, gimotear, 2.55
plaziente, agradable, 13.130;
postura, pacto, convenio, 8.109
poyo, banco corrido, normalmente de piedra y arrimado a la pared, 45.41
prender, tomar, 13.99
presto, pronto, 47.7
prima, hija de un tío y tía; primera cuerda de un instrumento, 22.4
prisiones, grilletes, 1.67; 3.22
privado, persona próxima o de confianza, 39.13
procurador, representante legal, 17.45
prosperados, ricos, poderosos, 47.254

queda, quieta, inmóvil, 47.131
querellas, quejas, 4.68

recordar, despertar, 47.1
reguardar, tomar la precaución, tener cuidado, 2.15
religión, orden religiosa, 4.6
remontado, elevado, excelso, 1.37
reparo, defensa o resguardo, cualquier tipo de fortificación, 47.284
rocegante, largo y que se arrastra o roza por el suelo; vistoso, lozano y arrogante, 45.117

ronda, patrulla que de noche recorre la zona externa de la muralla o la plaza para vigilar, 1.14
ropa, especie de túnica o prenda suelta y larga que se ponía sobre el resto de las prendas de vestir, 45.53

sartal, collar, 45.110
saya, falda, 45.113
sayal, tela basta, 45.113
seguro, a salvo, 6.1 (cf. *assegurado*)
sentir, percibir, notar, 8.20; 40.26
señal, presagio, augurio,1.35; aviso, 21.3; apodo en clave para ocultar el nombre de la dama, 24.4; distinción, 24.4
seso, cordura, juicio, discreción, 3.4; 16.52
siniestro, izquierdo, 9.3
sobrado, rico, abundante en bienes, 47.225
sobrar, sobrepasar, exceder, 4.49; 11.57, 60
sobredorado, dorado por encima, falso oro, 3.50
sofrir, v. *sufrir*
sojuzgado, dominado, sujeto, 47.257
son, manera, modo, 8.9; 45.50
subjecto, sujeto, sometido, 4.36
suelto, libre, 5.41
sufrir, soportar, padecer, 5.5; 15.12; 16.53; 17.24; 18.7; 29.7
sumirse, hundirse, perderse, 47.113

tema (fem.), obsesión, 11.10
temprar, v. *templar*
templar, temperar; afinar, 22.1
tocar, golpear el metal para saber qué calidad tiene, 3.46.
tocado, ornamento femenino para la cabeza que podía consistir en el peinado, en un manto con que cubrirse u otra clase de adorno, 47.194
tondidos, v. *tundir*
toque, o piedra de toque, lugar donde se colocaba el metal para probar su calidad, 3.46
trabajada, trabajosa, llena de penalidades, 47.146
trabajos, penalidades, 47.431
trasponer, cambiar de lugar, 47.270
tristura, tristeza, 1.84; 8.114; 12.24 ; 15.31

trocar, cambiar una cosa por otra, 17.29
trueno, disparo de arma de fuego, 43.4
tundir, matar a golpes, 45.78

usado, ascostumbrado, 16.14

valer, ayudar, 2.91; 5.14-15; 13.65; valía, 1.28; 2.20; 8.104; 11.25, 26; 47.115
valerosa, valiosa, de gran valía o estimación, 2.3
valuarte, v. baluarte
vedijas, mechones de pelo rizado de cualquier animal, sobre todo de las ovejas, 45.64
vela, centinela nocturno, 1.14
vencida, victoria, 9.9
visión, imagen, 8.53; aparición sobrenatural, 8.55
vista, acción de ver, 6.35
voluntarioso, que actúa a voluntad, caprichoso, 17.113

yerbas, veneno, 47.41

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

ÍNDICE DE LÁMINAS

Entre págs.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Entre págs.